ملتقى جدّة لقراءة النص

لنادي جدّة الأدبي الثقافي نسب عريق في النقد الأدبي مذ جاء تأسيسه على يد رائد يُعدّ ممن يدين لهم النقد في المملكة بالتأسيس؛ ثم توالت عليه إدارات ومجالس إدارات لرجال عنوا بالنقد حق عنايته وسعوا إلي تطوير أدواته ووسائله فتجاوزوا بحركة التأسيس حدود الإطار المحلّي؛ وأصبحوا ممن يتحركون في الأفق العربي بفاعلية وعطاء نقلت واقعنا الثقافي المحلي من نطاق الاستهلاك إلى دائرة الإنتاج والمشاركة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد عنى النادي بالنقد الأدبي فيما عنى به من فنون الثقافة غير أن عنايته بالنقد ربّما بدت أكثر ظهوراً؛ وذلك لما للنقد من مكانة في فنون الثقافة؛ نزل بها منها منزلة المفسّر لها والقادر على استيعاب أسرارها.

وإذا كان النادي يعنى بالقصة والقصيدة والرواية والدراسة الأدبية فإن عنايته بالنقد هي عناية بهذه مجتمعة، وقد عبّر النادي عن هذه العناية بما قدّم على منبره من محاضرات شارك فيها كثيرٌ من النقاد السعوديين وعديد من النقاد العرب؛ كما عبّر كذلك عن هذه العناية بندواته التي أقامها وعلى رأسها «ندوة قراءة جديدة لتراثنا النقدي» والتي شهدت مشاركات واحد وعشرين باحثاً من أنحاء العالم العربي وصدرت أعمالها في مجلدين كبيرين. وكذلك ملتقى قراءة النص الأولى

والتي صدرت أبحاثه في العدد (39) من مجلة **علامات**. ولما كان المشاركون في ذلك الملتقى قد أوصوا بعقد حلقة ثانية له؛ فقد احتفى النادي هذا العام بعقد ملتقى قراءة النص الثاني والذي حظيت بمشاركة عدد كبير من النقاد السعوديين؛ إضافة إلى عدد من النقاد العرب الذين يتولون التدريس في جامعات وكليات المملكة.

وأسست الحلقة الثانية بذلك للعزم على أن تتوالى هذه الحلقات النقدية كل عام؛ وأن تحتفي باسم جدة كمدينة تحتضن هذا النادي فيكون اسمها (ملتقى جدّة لقراءة النص) وقد حدّدت توصيات الملتقى عدداً من الحقول التي سوف تدار أبحاث الحلقة الثالثة من ملتقى قراءة النص حولها من أهمها الفن التشكيلي والمسرح والحكاية والترجمة؛ وذلك بغية توسيع دائرة الحقول التي يتناولها الدرس النقدي.

في هذا العدد من **علامات** تنشر الأبحاث التي ناقشها منتدى قراءة النص الثاني؛ آملين بذلك أن نكون قد أضفنا لبنة إلى بناء الدرس النقدي الذي نسعى إلى دعمه وترسيخه؛ باعتباره عمدة في النظر إلى بقية مجالات الثقافة وميادينها.

سعيد السريحي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تجربة المرزوقي في شرحه وقراءته لأشعار وحماسة أبـي تمام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبدالله بن عبدالرحيم عسيلان

يعد شرح أبي علي المرزوقي(1) من أهم شروح الحماسة وأحفلها بالقضايا الأدبية والنقدية واللغوية، فصاحبه أديب ذواقة تمكن بحسه الأدبي، وسعة إدراكه للغة العرب وآدابها، من استجلاء ما في أشعار الحماسة من دقائق معنوية ولفتات نقدية، وأسرار لغوية وبلاغية ونكات أدبية على صورة لم أشهدها عند غيره من شراح الحماسة، ولم يكن القفطي مبالغاً في وصفه بقوله: «هو الغاية في بابه»(2) وقد تأملت هذه الشروح تأمل فاحص مدقق فلم أجد بينها ما يساويه في مكانته وقيمته، بل إن بعضها كان عالة على شرح المرزوقي يأخذ عنه مع التصريح باسمه حيناً وإغفاله أحياناً.

وقد حرص المرزوقي في أكبر قدر من جوانب شرحه أن يكون مبدعاً مستقلاً بآرائه وتفكيره وإحساسه الأدبي، وبخاصة فيما يتعلق بمعاني أبيات الحماسة وما يستتبع ذلك من دقائق وإشارات أدبية، كان المرزوقي رائعاً في إماطة اللثام عنه.

وفي هذه الدراسة الموجزة أحاول أن أبرز أهم السمات والظواهر التي تفتقت عنها عبقرية المرزوقي في شرحه للحماسة.

ومن المهم أن نعرف أنه درج في هذا الشرح على أن يذكر في الغالب مضمون البيت أولاً، ثم يعمد لشرحه وتحليله تحليلاً يفصح فيه عما يقتضيه الشرح؛ من ذكر رواية، أو تفسير ألفاظ، أو إيضاح معان، أو إعراب، أو ذكر إشارات ودقائق أدبية ونقدية إذا استدعى الأمر ذلك.

والتزم المرزوقي جانب الدقة في منهجه لتوثيق نصوص الحماسة،

فقد كان يرجع إلى نسخ كثيرة إذا اقتضاه الأمر لكي يتثبت من بعض الأبيات هل هي من أصل الحماسة أو مقحمة عليها، فنجده مثلاً عند قول ابن زبابة التيمي:

آلـيـتُ لا أدفِـنُ قـتـلاكُـم فَـدَخِّـنـوا المـرءَ وسـربـالَـهُ

يقول: «وهذا البيت لم أجده في نسخ كثيرة، فيغلب في ظني أنه ليس من الاختيار»[3] ويظهر أن النسخ التي وقعت للمرزوقي كانت ناقصة فلم يجد فيها هذا البيت في حين أنه موجود في نسخ كثيرة لدي، وفي ذلك دلالة على مدى ما يقع في نسخة الحماسة من اختلاف. وقد يرجع المرزوقي لبعض النسخ لإيراد رواية أخرى للبيت يستحسنها.

فمثلاً عند قول عمرو بن معد يكرب:

مـا إن جَـزِعـتُ ولا هـلـعـتُ ولا يـردُّ بـكـايَ زَنْـدَا

قال: ورأيت في بعض النسخ «ولا يرد بكاي ردا».

وهذا أحسن أيضاً[4].

وكانت مصادره في الشرح على نوعين، الأول: النقل عن بعض الكتب والعلماء من مثل كتاب العين للخليل بن أحمد[5]، والكتاب لسيبويه[6]، والأمثال للأصمعي[7]، والعققة للمدائني[8]، وإصلاح المنطق لابن السكيت[9]، وكتاب الترجمان، لأبي عبدالله المفجع[10]، والكامل للمبرد[11]، ونقل عن البرقي[12] وهو أحد شراح الحماسة، وأخذ عن ابن العميد الكاتب المشهور[13] وآخرين.

والنوع الثاني من مصادره السماع، ويتركز غالباً في سماعه عن شيخه أبي علي الفارسي في بعض القضايا اللغوية والنحوية[14]، وسمع من أبي عبدالله حمزة ابن الحسن[15].

أما الشواهد التي أوردها المرزوقي خلال شرحه للحماسة فإن جلها من أشعار العرب، ولم يقف بها عند عصور الاحتجاج، بل جاز بها إلى أشعار المحدثين من أمثال أبي نواس ومسلم بن الوليد، وأبي تمام والبحتري وأشجع السلمي والمتنبي وغيرهم، وفي الرجز استشهد بأراجيز العجاج وحميد الأرقط والأعرج المعني، وكثيراً ما كان يستشهد بالآيات القرآنية مع التعرض أحياناً لوجوه القراءات وأنواعها، كما استشهد أيضاً بالحديث النبوي وبالأمثال العربية.

ويتميز أسلوب المرزوقي في شرحه بالوضوح، والقوة والجمال فهو أديب ذواقة يتخير الألفاظ المعبرة، ومن النادر أن يعمد إلى السجع[16].



جانب الروايات:

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعد جانب الرواية الأدبية من أهم جوانب شرح الشعر وأخطرها إذ كثيراً ما يتوقف على الرواية توجيه المعنى وتحديده، وقد عنى المرزوقي بهذا الجانب، وتعرض له في صور متعددة، ومسلكه في ذلك هو أن يجعل نصب عينه رواية أصل الحماسة ويعتمدها في الشرح غالباً، وإلى جانبها يذكر الروايات الأخر إن كانت هناك روايات، محللاً في مجال التحليل وناقداً في مجال النقد، ومفاضلاً بين الروايات في مجال المفاضلة.

ولعل أهم السمات لمنهج المرزوقي في تناول روايات الشعر خلال شرحه للحماسة إنما تبرز في مجالين، يمكن أن نطلق على أحدهما مجال المفاضلة بين الروايات، وعلى الآخر مجال نقد الرواية.

(أ) مجال المفاضلة بين الروايات:

وفي المجال الأول نجد المروزوقي يعمد إلى ذكر رواية أخرى إلى

جانب رواية أصل الحماسة، ويحاول أن يفاضل بين الروايتين واضعاً في اعتباره الأسس التالية:

1 - فصاحة الرواية؛ فهو حين يفاضل بين روايتين يشير إلى الأفصح منهما، فمثلاً عند قول أبي الغول الطهوي:

ولا يَرْعَوْنَ أكنافَ الهُوَيْنى إذا حلُّوا ولا أرضَ الهُدُونِ

يقول: (يروي «ولا روض الهدون» وهو أفصح[17].

2 - بلاغة الرواية، فمثلاً عند قول الشميذر الحارثي:

فإنْ قلتمْ أنّا ظَلمنا فلم نكن ظَلَمْنا ولكنّا أسأنا التَّقاضيا

نجد المرزوقي يذكر رواية أخرى هي «فإن تزعموا أنا ظلمنا»، ويفصح عن كونها أبلغ بقوله: «والزعم في دفع الدعوى أبلغ»[18].

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

3 - سلامة الرواية، فهو في مجال المفاضلة بين الروايات يذكر أصلها مع الإشارة إلى ما يؤيد قوله، ونجد نحواً من ذلك في شرحه لقول تأبط شراً:

إذا خاط عينيهِ كرى النّومِ لم يَزَلْ له كالئٌ من قلبِ شَيْحانَ فاتِكِ
ويجعلُ عينيه ربيئةَ قلبِه إلى سَلّةٍ من حدِّ أخلقَ باتِكِ

قال عن البيت الثاني: يروي:

إذا طلعتْ أولى العَديِّ فَنَفْرُهُ إلى سَلّةٍ من حد أخلقَ باتِكِ

ثم عقب على هذه الرواية ذاكراً أنها أسلم الروايتين، وأيد قوله بأن الرواية الأولى يتكرر فيها معنى واحد في مصراعي البيتين[19].

4 - شهرة الرواية وجودتها؛ وهنا نلاحظ أن المرزوقي حين يفاضل بين

الروايات على هذا الأساس يحاول غالباً أن يعلل لما يقول، وقد يكون التعليل مرتكزاً على جانب نحوي إعرابي، فمثلاً عند قول رجل من بني أسد:

أبعدتَ من يومك الفِرارَ فما   جاوزْتَ حيثُ انتهى بك القَدَرُ

قال: «ويروي: أسرعت من يومك الفرار». ولكن المرزوقي يرى أن الرواية الأولى – أي رواية متن الحماسة أشهر وأجود؛ ذلك لأن «من» يتعلق فيها بأبعدت، والمعنى فررت من أجلك فراراً بعيداً.. وإذا رويت «أسرعت» احتجت إلى إضمار فعل يتعلق به «من» ولا يجوز تعلقه بأسرعت ولا بالفرار لأنه يكون من صلته وقد قدم عليه[20].

5 – الاستجادة دون تعليل، فقد يفاضل المرزوقي بين رواية ورواية معتمداً على إحساسه الفردي، دون تعليل أو إيضاح لموقفه، فعند قول بعض شعراء بلعنبر:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يجزونَ من ظُلم أهلِ الظلمِ مغفرةً   ومن إساءةِ أهلِ السوء إحسانًا

نجده يذكر رواية أخرى هي (من ظلم أهل الظلم) ثم يعقب قائلاً: «وهذه الرواية عندي أحسن»[21]، ولم يذكر لنا لماذا كانت أحسن عنده.

(ب) مجال نقد الرواية:

وفي المجال الثاني، مجال نقد الرواية يبرز المرزوقي بروزاً واضحاً، إذ لم يكتف بعرض الروايات عرضاً مجرداً، بل كان يدقق النظر فيها فاحصاً وناقداً ومصوباً، ويمكن أن نذكر أهم ما نلحظه عند المرزوقي حول هذا المجال فيما يأتي:

1 – إن نقد الرواية يعتمد أحياناً، عند المرزوقي على النظر في مدلول

ألفاظ الرواية ومدى مناسبتها للسياق الذي أدرجت فيه، فمثلاً عند قول أبي كبير الهذلي:

ممن حملن به وهنّ عواقدُ حُبُكَ النّطاقِ فشبّ غيرَ مُهبّلِ

نجد المرزوقي ينقد رواية أصل الحماسة ذاكراً أن الرواية «حبك الثياب» وليست «حبك النطاق» ذلك لأن النطاق قد جاء من بعد في صفة أم المغشم فتكرر، ولأن النطاق لا يكون له حبك وطرائق[22]. فهو هنا كما يبدو اعتمد في نقد الرواية على أمرين: أولهما تكرر الحديث عن النطاق في موضعين من الأبيات، وثانيهما وهو المهم أن الحبك لا يتناسب مع النطاق، ولا يشاكله لأن النطاق لا يكون له حبك.

2 - أن للمعنى أهميته وقيمته لدى المرزوقي في نقد الرواية وتصويبها فهو كثيراً ما ينقد الرواية بدعوى أنها لا تنسجم مع ما يقتضيه المعنى، نجد ذلك واضحاً في شرحه لقول عامر بن الطفيل:

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أكرُّ عليهم دعلجا ولبانُهُ إذا ما اشتكى وقعَ الرِّماح تَحَمْحَمَا

ذكر أن المعنى (أعطف فرسي دعلجا عليهم حالاً بعد حال وكراً بعد فر وإذا اشتكى من كثرة وقوع الطعن بصدره حمحم، وجعل الفعل للصدر على المجاز والسعة لكونه موقع الطعن، هذا إذا رويت «ولبانه» لرفع، لأن بعض الناس روى «ولبانه» بالنصب كأنه فر من أن يكون الاشتكاء والتحمحم للبان على كثرة نسبة الاشتكاء إلى الأعضاء الآلمة فوقع فيما هو أقبح لأن المراد أكر عليهم فرسي. فلا معنى لعطف اللبان عليه»[23].

3 - راعى المرزوقي قواعد العروض والقوافي في نقد الرواية، فقد ينقدها بناء على عيب عروضي انطوت عليه على نحو ما نجده في شرح لقول عبدالشارق ابن العزي:

فجاءوا عارضاً بُرداً وجئنا كمثلِ السَّيفِ نركب وازِعينَا

إذ قال: ولا يجوز أن يروي «وزعينا» بكسر العين لما يحصل من العيب بالسناد مع ارتفاع الضرورة(24).

4 - وضع المرزوقي في اعتباره وهو ينقد الروايات ما قد يطرأ عليها من تصحيف، فهو يذكر أن «أعيا وفقعس» في قول حريث بن عناب:

تَعالَوا أفاخِركُمْ أأعْيَا وفَقْعَسٌ إلى المجدِ أدنى أم عشيرة حاتمِ

تروى «أأعيار فقعس» وأشار إلى أن ذلك من قبيل التصحيف(25).

5 - سار المرزوقي على أساس منهجي في التثبت مما يقوله في نقد الرواية، وذلك بالرجوع إلى ما يقع تحت يده من نسخ الحماسة، ونلحظ ذلك في البيت الذي ذكرناه في الموضع السابق، حيث انتقد المرزوقي رواية من قال بأن «أأعيا فقعس» تروى «أأعيار فقعس» واعتبر الرواية الثانية من قبيل التصحيف ثم أيد رواية الحماسة بقوله: هذا وقد رجعنا إلى نسخ مختلفات المصادر فوجدناها متوافقة في تحملها «أأعيا وفقعس»(26).

على أن هناك سمات وأموراً تعرض لها المرزوقي خلال تناوله لروايات الشعر في غير المجالين اللذين تحدثنا عنهما، نذكر منها:

1 - أن المرزوقي قد يفسر الروايات الأخرى التي يعرض لها خلال شرحه لأبيات الحماسة نفسها(27).

2 - ربط الرواية بمعناها والإفصاح عما تحتمله من معان(28).

3 - توجيه معاني الرواية حسب قواعد الإعراب والنحو(29).

الجانب اللغوي والنحوي:

للمرزوقي قدم راسخة وثقافة واسعة في اللغة والنحو، فقد صنف في هذا المجال عدة كتب، من مثل شرح الفصيح، وشرح الموجز في النحو، وألفاظ العموم والشمول، وغيرها، وانعكس أثر ذلك على شروحه للشعر، ولكن يجب أن ندرك أن المرزوقي حينما يعرض خلال شرحه الشعر الكثير من القضايا اللغوية والنحوية لم يقصد مجرد عرض نظري لمسائل اللغة والنحو، وإنما كان يهدف أكثر ما يهدف من وراء ذلك إلى الاستعانة بقضايا اللغة والنحو في فهم النص الشعري واستكناه غوامضه، واستجلاء دقائقه، وله في ذلك جولات موفقة تنم عن مدى ما يتمتع به من بعد نظر، ودقة فهم، وقوة إدراك.

وهو يستشهد في شروحه اللغوية بأقوال العلماء السابقين من أمثال الخليل وسيبويه، والأصمعي، وابن الأعرابي، والمبرد، وثعلب، وابن دريد، والزجاج[30] وأبي علي الفارسي وغيرهم. ويلاحظ أن المرزوقي يدخل أحياناً مع ابن جني في مناقشات لغوية دون التصريح باسمه. ويبدو أنه بصري في مذهبه النحوي إذ كثيراً ما يأخذ بآراء البصريين. وفي خلال شرحه لأبيات الحماسة يصرح في أكثر من موضع بأنه منهم[31].

على أننا نلاحظ أن المرزوقي يتعرض خلال شرحه اللغوي ببعض القضايا اللغوية ويمسها مساً خفيفاً دون توسع أو إسهاب؛ فمن ذلك:

1 - الأضداد اللغوية، من مثل ما ذكره في تفسير كلمته «المأتم» في قول نهار بن توسعة:

عجباً لأربعِ أذرعٍ في خمسةٍ   في جوفها جبلٌ أشمُّ كبيرُ

قال: أصل المأتم النساء يجتمعن في الخير والشر، وجعله ههنا المصيبة نفسها[32].

2 – الاشتقاق اللغوي على نحو ما نجده في تفسير كلمة «الزرافات» في قول أحد شعراء بلعنبر:

قوم إذا الشرّ أبدى ناجذيه لهم — طاروا إليـه زرافاتٍ ووحدانَـا

قال: «والزرافات» الجماعات، واشتقاقه من الزرف، وهو الزيادة على الشيء، ويقال زرفت القوم قدامى، أي قدمتهم فرقاً[33].

3 – يشير المرزوقي أحياناً إلى الألفاظ المعربة، ومن ذلك ما جاء في تفسيره لكلمة المنجنيق في قول الشاعر:

أو تـأمـلـت رأسَـه قـلـت هـذا — حجرٌ مـن حجارةِ المنجَـنِـيقِ

قال: «والمنجنيق معربة»[34].

4 – يذكر المرزوقي أحياناً الاستعمالات المجازية لبعض الألفاظ، ومن ذلك ما نجده في تفسيره لكلمة «نستوقد» في قول بعض بني بولان:

نستوقدُ النَّبلَ بالحضيضِ ونصـ — ـطادُ نفوساً بُنَتْ على الكَرَم

قال بعد إيضاحها: الوقد توسعوا فيه حتى قيل: قلب وقاد[35].

5 – تعرض للألفاظ المرفوضة في الاستعمال، فعند قول الشاعر:

لئن كان يُهدى بَرْدُ أنيابها العلى — لأفـقـرَ مـنـي إنّـنـي لـفـقـيـر

نجد المرزوقي يذهب إلى أن «أفقر» كأنه بني على فقُر المرفوض في الاستعمال، ويعلل لذلك قائلاً «وإنما قلت هذا لأن فقيراً كان حكمه أن يكون فعله على فَقُر، ولم يجئ منه إلا افتقر. وشرط فعل التعجب وما يتبعه من بناء التفضيل ألاّ يجئ إلا من الثلاثي في الأكثر، وما كان على أفعل خاصة، وإذا كان كذلك فأفقر لا يصح أن يكون مبنياً على افتقر ولكن على فَقُر»[36].

ARCHIVE

على أن المتتبع للمرزوقي في شروحه اللغوية يدرك أن له حساً أدبياً في الإفصاح عن أسرار الألفاظ، والكشف عما تنطوي عليه من دقائق تعبيرية، ونجد مثلاً لذلك في شرحه لقول جعفر بن علبة الحارثي:

فقُلنا لهم تلكم إذاً بَعْدَ كَرَّةٍ تغادِرُ صرعى نوءُها متخاذلُ

يقول: «واختار أن يقول «متخاذل» لأن هذا البناء يختص بما يحدث شيئاً بعد شيء، على ذلك قولهم تداعى البناء، إن كان أجزاء النهوض يخذل بعضها بعضاً فلا يكمل، وكأنه أنكر عليهم الاشتراط والتحكم والإلجاء منهم إلى ذلك»[37].

وإذا تركنا مجال اللغة في شرح المرزوقي إلى مجال النحو فإننا نجده اعتمد اعتماداً كبيراً على قضايا النحو والإعراب في شرحه للحماسة، حتى بدا هذا الشرح وكأنه سجل حافل بأهم وأندر مسائل النحو العربي، ولم يكن وكده - كما أشرنا سابقاً - أن يجعل من ذلك غاية في ذاته، بل وسيلة ينفذ بها إلى أهدافه التي تتمثل في الكشف عن معاني الأبيات وبيان مقاصدها، وقد تعرض المرزوقي خلال إعرابه لأبيات الحماسة لأقوال النحويين والمدارس والمذاهب النحوية من مثل الكوفيين والبصريين[38]، وهو حين يذكر آراء النحويين لا يأخذها قضايا مسلّمة، بل يناقش ما يحتاج منها إلي مناقشة، مدلياً بما يراه صواباً مع البرهان والدليل، الأمر الذي يدل على رسوخ قدمه في هذا الباب، فمن ذلك ما نجده في شرحه لقول يزيد بن قنافة:

لعَمْري وما عَمْري عليَّ بهيّنٍ لبئس الفتى المدعوُّ بالليلِ حاتمُ

يقول: (وقوله «المدعو بالليل» كثير من النحويين يذهبون في مثله إلى أنه بدل لا صفة، لأن نعم وبئس يرفعان من المعارف ما فيه الألف واللام ودل على جنس، وما يدل على الجنس لا يتأتى فيه الوصفية،

والصواب عندي تجويز كونه وصفاً بدلالة أنه يثنى ويجمع، فيقال: نعم الرجلان الزيدان، ونعم الرجلان الزيدون، والتثنية والجمع أبعد الأشياء عن أسماء الأجناس، إلاّ إذا اختلفت؛ فكما يجوز تثنية هذا وجمعه لدخول الاختلاف فيه، كذلك يجب أن يجوز وصفه لمثل هذه العلة، ولا فصل. وإذا كان ذلك كان قوله المدعو بالليل صفة للفتى، كأنه قال مذموم في الفتيان المدعوين بالليل حاتم، وهذا ظاهر)[39].

وكثيراً ما حرص المرزوقي على ربط المعنى بالإعراب، وهذا يوضح ما سبق أن قلنا من أنه اتخذ من الإعراب وسيلة لبيان المعاني والمقاصد، فهو مثلاً أعرب «إن ذو لوثة» في قول الشاعر:

إذاً لقام بنصري مَعْشَرٌ خُشُنٌ   عند الحفيظةِ إنْ ذو لوثَةٍ لانَا

ثم بعد أن فرغ من الإعراب بنى عليه المعنى فقال: «ومعنى البيت إذاً والله لقام بنصري، أي لتكفل به قوم أشداء عند الغضب، إذا الضعيف لان»[40]، وأفصح المرزوقي عن مدى ما للقواعد النحوية والتوجيه النحوي من أهمية في استقامة المعنى وفساده[41]، وقد يسوق الإعراب على طريقة الجدل والمناظرة، على نحو ما نراه في إعراب «تسامى» من بيت السموأل:

وما قلَّ مَن كانت بقاياهُ مثلَنا   شبابٌ تسامى للعُلا وكهولُ

يقول: (وقوله «تسامى» أراد تتسامى، فحذف إحدى التاءين استثقالاً للجمع بينهما، فإن قلت: هلا أدغمت كما أدغمت في ادَّراك، والأصل تدارك، قلت: ليس هذا موضع إدغام لأنه فعل مضارع، ألا ترى أنه لو أدغم لاحتيج إلى جلب ألف الوصل لكون أوله، وألف الوصل لا يدخل على الفعل المضارع)[42]. وإذا اقتضى الأمر أكثر من وجه في الإعراب، فإن المرزوقي يعرض لهذه الأوجه[43] كما يعرض أيضاً

للتعليلات النحوية[44]، ولم يغفل عن الإشارة إلى ما في بعض التراكيب والأدوات النحوية من أغراض وأسرار، فمثلاً حين استعمل بعض بني فقعس كلمة «هنالك» في قوله:

لاذت هنالِك بالأشعَافِ عالمةٌ أن قد أطاعتْ بليلٍ أمرَ غَاويها

نجد المرزوقي يقول: «وهنالك ظرف، ويكون للزمان والمكان جميعاً، وزيادة اللام تكون للتأكيد فيه، كأن البعد فيما يشار إليه بهنالك أبلغ مما يكون فيما يشار إليه بهناك، وهذا على طريقة ما تقوله في ذلك وذاك»[45]. وإلى جانب ذلك كله تناول بعض القضايا المتعلقة بعلم الصرف، كالإعلال والإبدال[46] والقلب[47] وبناء الأفعال[48] وما إلى ذلك من مسائل الصرف، كما أشار خلال إعرابه لأبيات الحماسة إلى لغات بعض القبائل من مثل هذيل[49] وتميم[50] والحجازيين[51] وغيرهم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جانب المعاني:

عنى المرزوقي عناية فائقة بمعاني الشعر، وأبرز ما درج عليه في إيضاحها هو أن يسوق غالباً مضمون البيت ناثراً إياه، ولا يقف به الأمر عند هذا الحد بل نراه يجند بعد ذلك طاقاته العلمية والعقلية والفنية في سبيل الكشف عن خفايا معاني الشعر وأسرار النظم، وإعجاز الكلام، وقد جعل من هذه الأمور محوراً للشرح عنده، فكان شرحه بذلك شرحاً أدبياً يمس روح الشعر قبل شكله، ويشد القارئ إلى المشاركة الوجدانية، ومن وراء ذلك كله إحساس المرزوقي المرهف وفهمه العميق لخلجات الشاعر، وظروف شعره. والمتأمل لمسلك المرزوقي في تناوله معاني الشعر تتزاحم أمام ناظريه أمور كثيرة، نذكر أهمها فيما يأتي:

1 - إذا كان البيت يحتمل أكثر من معنى، فإن المرزوقي يدير معانيه على احتمالاتها المختلفة(52).

2 - أن إيضاح المعاني عنده قد يقوم أحياناً على طريقة الجدل والمناظرة.

3 - محاولة الربط بين بيت وآخر إذا اقتضى المعنى ذلك، الأمر الذي يشعر *بأنه ينظر إلى النص الشعري متكاملاً لا إلى البيت بمفرده*، ويظهر ذلك في شرحه لقول يزيد بن حمار السكوني:

ومن تَكرُّمِهم في المحْلِ أنّهُم لا يعلمُ الجار فيهم أنه الجارُ

حتى يكونَ عزيزاً من نفوسِهِمُ أو أن يبينَ جميعاً وهو مختارُ

فهو بعد أن أبان معنى البيت الأول من البيتين السابقين، أشار إلى أن للبيت الثاني علاقة بالبيت الأول من حيث المعنى فقال: (وعلى هذا يتعلق «حتى» من قوله «حتى يكون عزيزاً» بالمعنى الذي دل عليه قوله «لا يعلم الجار فيهم أنه الجار»، أي يعاملونه بهذه المعاملة إلى أن يكون عزيزاً فيما بين ظهرانيهم أو يختار مفارقتهم»(53). وفي موضع آخر أبان وأشاد بما حصل من انسجام وتناسق في المعاني بين مجموعة أبيات لبرج بن مسهر الطائي بأسلوب رصين ونظرات أدبية عميقة(54).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

4 - يتمتع المرزوقي بإحساس مرهف، وإدراك دقيق، في إماطة اللثام عن مقاصد الشاعر ومراميه، واستكناه ما قد تنطوي عليه مشاعره، فمثلاً عند شرحه لقول المثلم بن رياح:

سأكفيكَ جنبي وضعَهُ ووسادَهُ وأغضبُ إنْ لم تعطِ بالحق أشجعا

نراه يقول: «ويغلب في نفسي أن الشاعر قال: وأغضب إن لم تعطيا الحق أشجعا، لأنه بنى الرسالة على أن تكون متوجهة نحو اثنين: سنان وشحنة، ومخاطبته من بعد أحدهما في قوله سأكفيك على عادتهم

في الافتنان والتصرف، لا يمنع من الرجوع إلى ما بنى كلامه عليه من ذكر الاثنين، وهذا ظاهر لمن تأمله»[55] ويبدو لنا منحاه هذا بشكل أوضح في موضع آخر حيث نراه يرفض المعنى الساذج السطحي، وذلك في شرحه لقول قبيصة بن جابر:

ولسنا من بني جدّاء بكرٍ　　ولكنا بنو جدّ النّقالِ

فقد ذكر عن بعض المفسرين أنه قال: «المعنى لسنا بعقم لم يكثر أولادنا، بل فينا الكثرة والعزم». ولم يرض المرزوقي بهذا المعنى ووصف صاحبه بأنه «أتى بما يجتويه السمع ولا يعيه القلب»[56].

وقد يتعرض أحياناً لما قاله السابقون من معان حول بعض الأبيات ولكنه يعرض ذلك على محك النقد. فعند قول أبي كدراء العجلي:

فإن بخلتُ فإنّ البخلَ مُشتركٌ　　وإن أجد أعطِ عفواً غيرَ ممنونِ

نراه يذكر أن بعضهم قال: «أراد بقوله إن البخل مشترك، وأن الناس أكثرهم بخال، فيكون له شركاء» ويعقب المرزوقي على ذلك منتقداً فيقول «وهذا كلام معتذر من البخل لا كلام ذام له، ومع ذلك فعجز البيت يبعد عنه ولا يلائمه، وقد أبان عما ذكرته فيما يليه»[57]. ويلاحظ أنه هنا وضع في اعتباره وحدة الأبيات وترابطها.

6 - يستعين أحياناً بذكر بعض عادات العرب وتقاليدهم لإيضاح المعاني[58].

7 - كثيراً ما يستعين بقواعد النحو والإعراب على إيضاح المعنى وبيان مراد الشاعر ومقصده، وهو ينم في ذلك عن فهم وإدراك ووعي أدبي، فمثلاً عند قول وداك بن ثميل:

رويدَ بني شيبانَ بعضَ وعيدِكم　　تُلاقوا غدا خيلي على سَفَوانِ

نراه يقول: («وبعض وعيدكم» انتصب بفعل مضمر دل عليه رويد لأن مع استعمال الرفق كفا عن بعض الوعيد، فكأنه لما قال أرودوا يا بني شيبان قال كفوا بعض الوعيد. وهذا تهكم وسخرية)[59].

8 - كثيراً ما يستشهد بنظائر من الشعر، أي أنه يسوق شواهد شعرية تلتقي في معناها مع معاني بعض الأبيات التي يشرحها، ولعل قصده من ذلك تثبيت المعنى الذي يذهب إليه، فهو مثلاً عند شرحه لقول سعد بن ناشب:

وأذهل عن داري وأجعل هدمها لعرضي من باقي المذمة حاجبا

نراه يوضح معنى البيت ثم يقول: وهذا قريب من قوله:

*** وإذا نبا بك منزل فتحول ***

على أن المرزوقي تميز في عرضه للمعاني بأسلوبه الرصين المشرق، وعباراته الدقيقة، وألفاظه المختارة المنتقاة[60].

http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن الملاحظ أن المرزوقي إذا توصل إلى كشف النقاب عن معنى مستغلق، لا يفوته أن يلفت نظر القارئ إليه لكي يشاركه متعة العيش مع الشاعر في أحاسيسه ومشاعره، فمن ذلك أنه بعد أن فرغ من استكناه خفايا قول الربيع بن زياد:

وكنّا فوارسَ يوم الهريـ ـرِ إذا مال سَرْجُك فاستَقْدَما

نراه يقول: «فتأمل ما فتحنا مبهمه تنل كل فائدة، وتظفر بكل غنيمة»[61].

الجانب البلاغي:

للمرزوقي في هذا الجانب جهد بلاغي واضح ملموس، فقد جنّد

ثقافته البلاغية في سبيل الكشف عما تنطوي عليه الصورة الشعرية من جمال لفظي ومعنوي، وتسفر عنه أساليب الشاعر من فصاحة وبلاغة، وقد تعرض خلال شرح الحماسة لمختلف ألوان البلاغة وفنونها من بيان ومعانٍ وبديع، وهو في ذلك لا يكتفي باللمحة الخاطفة والإشارة العابرة إلى ما في الشعر من ألوان البلاغة، كما هو الحال عند شراح الشعر السابقين عليه، بل يقف وقفة تأمل ليستشف ما وراء ذلك من أسرار جمالية، على نحو ما نجده في شرحه لقول الشاعر:

والحربُ يَلحَقُ فيها الكارِهون كما		تدنو الصِّحاحُ إلى الجربَى فتُعْدِيها

إذ نراه يعجب بالتشبيه الذي جاء في هذا البيت، فيقول بعد إيضاح المعنى: «وفي هذا التشبيه خروج المشبه من الكمون إلى الظهور، ومن الخفاء إلى البروز، حتى يتجلى لمتأمله والمفكر فيه على بعده في التصور تجلي القريب في العرب والاعتياد، وهذا هو غاية المراد من التشبيهات»[62]. وفي موضع آخر نجده يستحسن الاستعارة في قول بلعاء بن قيس:

وفارسٍ في غمارِ الموتِ مُنغمسٍ		إذا تألَّى على مكرُوهةٍ صدَقَا

فيقول: «جعل للموت غماراً على التشبيه بالماء، ثم جعله منغمساً فيها فحسنت الاستعارة جداً»[63].

وعلى نحو من تناوله للتشبيه والاستعارة أشار إلى أطراف من دقائق علم المعاني مبرزاً بذلك مواطن الجمال في تعبير الشاعر وأساليبه.

فعند شرحه لقول جابر بن رألان:

وأيُّ ثَنَايَا المجدِ لم نطَّلِع لها		وأنتُم غضابٌ تحرقونَ علينا

نجده يقول: «الاستفهام هنا يجري مجرى النفي، كأنه قال: ما ثنية

من ثنايا المجد إلاّ طلعنا لها»(63). ولدى شاعر آخر هو سيار بن قصير الطائي يلفت نظر المرزوق مجيء كلمة «عدًى» نكرة وذلك في قوله:

ولاحقةِ الآطالِ أسندتُ صفَّها   إلى صفٍّ أخرى من عدًى فاقشعرَّتِ

فلا يتركه يمر دون أن ينبه إلى ما يرمي إليه من مقاصد وأغراض فيقول: (إنما نكّر قوله «عدًى» لينبه به على اختلافهم وكثرتهم، وأن ذلك لتوفر فضائلهم، وتظاهر عزهم ورياستهم، إن كان الحسد يتبع ذلك، ولأنهم يَترُقون من لا يذل لهم ويهوى هواهم)(64).

ولم يفت المرزوقي أن ينبه على ما يكمن في أسلوب الشاعر من فصاحة، مع إيضاح وجهته في ذلك مدعومة بالدليل على نحو ما نجده في شرحه لقول الشاعر:

نستوقدُ النَّبْلَ بالحضيضِ ونصـ   ـطادُ نفوساً بُنَتْ على الكَرَمِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذ يقول: (قوله «نستوقد النبل» من فصيح الكلام، كأنّه جعل خروج النار من الحجر عند صدمة النبل استيقاداً منهم، والوقد توسعوا فيه حتى قيل قلب وقاد)، وأيد قوله بشيء من حصيلته اللغوية الواسعة فقال: «فإن قيل: هلا قال: نستقدح النبل، فكان أصح؟ قلت: الذي قاله أفصح، وقد قيل: زند ميقاد، إذا كان سريع الورى، وقال الخليل: كلا ما تلألأ فقد وقد حتى الحافر»(65).

أما البديع فقد تعرض لبعض ألوانه مفصحاً عما تحمله من جمال لفظي وتعبيري في الصور الشعرية والمضمون، فمن ذلك المقابلة في قول هلال بن رزين:

أجادَتْ وبلَ مُدجِنَةٍ فدرَّتْ   عليهم صوبَ ساريةٍ دَرُورُ

ويتحدث عنها المرزوقي في شرح هذا البيت فيقول: «وجعل ما في

العجز من هذا في مقابلة ما في الصدر من قوله «أجادت وبل مُدجنَة» كأنه قال أجادت الخيل وبل مدجنة فدرت درور الموت در سارية، فالسارية بإزاء المدجنة لا غير، وكل ذلك مثل لتكثير الشر، وتفظيع البلاء والقتل»[66].

وفي مكان آخر نراه يتعرض للالتفات في قول أخرم السنبسي:

بعيدُ الولاء بعيدُ المحلّ   من يَنْأ عنكَ فذاك السَّعيدُ

فيقول: «نقل الكلام من الإخبار إلى الخطاب على عادتهم في افتنانهم، وكأنه التفت إليه يريه الزهادة في مجاورته والاستغناء عن معونته، واكتفاءهم بأنفهسم دونه»[67].



الجانب النقدي:

للمرزوقي جولات موفقة في الجانب النقدي، فقد تميز شرحه للحماسة بالمقدمة النقدية النفيسة، التي توج بها هذا الشرح، وهي بحق تعد - كما قال الدكتور إحسان عباس - مقالة يعز نظيرها، تنم عن ذكاء فذ وفكر منظم[68].

ويبدو أن المرزوقي اطلع على آراء النقاد السابقين له من مثل ابن قتيبة، وابن طباطبا، وقدامة بن جعفر، والجرجاني، وفي بعض المواطن نراه يصرح بالأخذ عن واحد منهم وهو ابن طباطبا[69]، على أنه قد استوعب ما قاله النقاد السابقون حول القضايا التي تعرض لها استيعاباً كاملاً دقيقاً، ثم عرضه في إطار منسق منظم، وأضاف إليه من مخزون فكره وفهمه تصورات جديدة.

ومن هنا كان للنقد في شرحه للحماسة جانبان، جانب نظري، يتمثل فيما اشتملت عليه المقدمة من قضايا نقدية.

والجانب الآخر تطبيقي، ويتجلى فيما نجده مبثوثاً خلال شرحه لأبيات الحماسة من إشارات ولفتات تتصل بالنقد.

وفي الجانب الأول حرص المرزوقي حرصاً واضحاً على أن يعرض لبعض القضايا النقدية الهامة التي كانت مدار حديث النقاد في عصره وقبل عصره، وذلك بالقدر الذي تسمح به مقدمة موجزة وضعها لشرح مختارات شعرية تعد من أهم كتب الاختيار، وكأن المرزوقي أراد بذلك أن يضع في يد القارئ معايير نقدية، قبل النفاذ إلى الشعر وشرحه، لنستضيء بها في تذوق النص الشعري وتفهم ما توصل إليه الشارح من كشف لجوهر معاني الشعر ومبانيه وذلك لفتة ذكية لا يجود بها إلا فكر أديب ناقد، وخطوة رائدة لم نعهدها عند غيره من شراح الشعر.

وحين نريد أن نتلمس القضايا النقدية التي تعرض لها المرزوقي في مقدمته، نجدها تتمثل في قضية عمود الشعر، واللفظ والمعنى، والصدق والكذب، وعملية اختيار الشعر، والمطبوع والمصنوع، والمفاضلة بين النظم والنثر. ولعل قضية عمود الشعر تعد من أبرز ما تعرض له المرزوقي وتتحدد عناصرها عنده في الأمور التالية:

1 - شرف المعنى وصحته.

2 - جزالة اللفظ واستقامته.

3 - الإصابة في الوصف.

4 - المقاربة في التشبيه.

5 - التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.

6 - مناسبة المستعار منه للمستعار له.

7 - مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما.

ومن الملاحظ أن القاضي الجرجاني كان قد تعرض لبعض هذه العناصر في كتابه الوساطة[70]، وهي العناصر الأربعة الأولى، أما البقية فهي مما جاد به فكر المرزوقي، ولم يترك هذه العناصر السبعة دون أن يضع لها معايير توضحها وتحدد معالمها[71]، وكلام المرزوقي حول هذه العناصر والمعايير لا يشعر بحال من الأحوال بأن الشاعر إذا لم يلتزم بهذه العناصر والمعايير كاملة خرج عن دائرة الشعر، ولو كان الأمر كذلك فأين نذهب بجزء لا يستهان به من شعر أبي تمام، خرج فيه عن محيط عمود الشعر حين يأتي مثلاً باستعارات لا تناسب فيها بين المستعار والمستعار له، ومن هنا ندرك لماذا ختم المرزوقي في حديثه عن عمود الشعر بقوله: «فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحق وبنى شعره عليها فهو عندهم المفلق المعظم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر مهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان»[72].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحين تعرض المرزوقي لقضية اللفظ والمعنى كان قد وضع نصب عينيه ثلاث فئات لأنصار اللفظ هي:

1 - فئة تميل من الشعر إلى ما حلا لفظه، وكان مبرأ من اللحن والخطأ سالماً من جنف التأليف، موزوناً بميزان الصواب، يموج في حواشيه رونق الصفاء لفظاً وتركيباً.

2 - وفئة تتجاوز الحد الأول وزادت عليه من ألوان التحسين مثل تتميم المقطع، وتلطيف المطلع، وعطف الأواخر على الأوائل، والتناسب في الفصل والوصل، والأقسام والأوزان.

3 - وفئة ترقى إلى ما هو أشق وأصعب، فلم تقنع بتكاليف الفئتين

السابقتين، ورأت أن يضاف إلى ذلك ألوان التحسين والبديع، من ترصيع وتجنيس وتطبيق واستعارة ونحوها[73].

وكان المرزوقي يسير في خط معاكس لهذه الفئات الثلاث، فهو لم يقف مع الذين يجعلون جمال النص الأدبي منوطاً بالألفاظ مع إهمال لشأن المعاني، بل نراه يذهب إلى أن الألفاظ والمعاني ركنان أساسيان ينهض عليهما العمل الأدبي، وأن المزية الجمالية والبلاغية ترتبط بالألفاظ من جهة وبالمعاني من جهة أخرى، ولهذا قال: «ومتى اغترف اللفظ والمعنى فيما تصوب به العقول فتعانقا وتلابسا متظاهرين في الاشتراك وتوافقا فهناك يلتقي ثريا البلاغة فيمطر روضها، وينتشر وشيها»[74].

والنظرة الشاملة لنظرية عمود الشعر جعلت المرزوقي يتعرض لقضية الصدق والكذب، وذلك حين هداه حسه إلى أن يصنف النزعات بالنسبة لعناصر عمود الشعر في ثلاث فئات، يظهر فيها صدق الواصف وغلو الغالي واقتصاد المقتصد، وهي:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

1 - فئة تتمثل الصدق في تحقيق تلك العناصر، وهي التي تذهب إلى القول بأن (أحسن الشعر أصدقه).

2 - وفئة تذهب مذهب الغلو حتى قالت: (أحسن الشعر أكذبه) وعلى هذه الفئة أكثر العلماء بالشعر والقائلين له.

3 - وفئة سلكت مسلكاً وسطاً بين الفئتين السابقتين وهي التي تذهب إلى أن (أحسن الشعر أقصده)[75].

وفي إطار الحديث عن عمود الشعر نرى المرزوقي يتناول قضية أخرى جدد في اصطلاحها، إذ جاءت عنده باسم المطبوع والمصنوع من الشعر، في حين أن ابن قتيبة كان قد عرض لها من قبل تحت مسمى المتكلف والمصنوع من الشعر[76].

على أن المرزوقي يبدو أكثر دقة، ووضوحاً في تناوله هذه القضية.

والمطبوع عنده هو ما كان بعيداً عن التكلف والتعمل، قريباً من الطبع المهذب والمدرب بالدراسة.

أما المصنوع فهو ما بعد عن الطبع المهذب إلى عمل الذهن والفكر، بحيث يكون الطبع مستخدماً تحمله الأفكار أثقلها مطالبة بالإغراب في الصنعة وتجاوز المألوف إلى البدعة.

وهنا ذهب المرزوقي إلى أن القدامى كانوا أقرب إلى الطبع، أما المحدثون فحظوظهم متفاوتة منه؛ إذ منه من يقوى لديه الإبداع ويحكيه، ويجيء كلامه أقرب إلى طرائق الإعراب، ومنهم من يحب الإغراب وإظهار الاقتدار لأنه يدل علي كمال البراعة، ولذلك يلجأ إلى الفكر لا إلى الطبع فيحمله على الإكثار من البديع[77].

وكان من الضروري أن يتحدث المرزوقي عن عملية اختيار الشعر، فهو يشرح حماسة أبي تمام التي تقوم على أساس الاختيار من أشعار العرب.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد تناول هذه القضية من طرفين: الطرف الأول أفصح فيه عن شرائط الاختيار وطرائقه، والاختيار عنده فن لا يتمكن من إدراكه إلا من توفرت فيه الأسس التي يمكن تصنيفها على النحو التالي:

1 - المعرفة بمستور المعنى ومكشوفه، ومرفوض اللفظ ومألوفه.

2 - تمييز البديع الذي لم تقتسمه المعارض ولم تعتسفه الخواطر.

3 - الدربة بتراتيب الكلام وأسرارها، وتعاليق المعاني وأسبابها[78].

ومن هنا رفض المرزوقي أن يكون الاختيار موقوفاً على الشهوات، بحيث ما يختاره زيد يزيفه عمرو، بل إن قوامه الثقافة الأدبية

الواسعة[79]، وهو بذلك يخالف ابن فارس الذي ربط بين الاختيار والشهوات، وذهب إلى أن الاختيار الذي يزاوله الناس إنما هو شهوات، وكل يستحسن شيئاً حسب شهوته[80].

أما الطرف الآخر، فقد أجاب فيه على تعجب من ذهب إلى أنه كيف يتسنى لأبي تمام أن يختار مجموعة شعرية يختلف ميوله فيها اختلافاً ظاهراً مع مذهبه الشعري ومع ما يهواه لنفسه، من تلمس الاستعارات وألوان البديع، ومع ذلك صحبه التوفيق في قصده، وهنا فرق المرزوقي بين أبي تمام مختاراً، وأبي تمام شاعراً، فأبو تمام المختار إنما «كان يختار ما يختاره لجودته»، وأما أبو تمام الشاعر «فكان يقول ما يقوله من الشعر بشهوته، والفرق بين ما يشتهي وبين ما يستجاد ظاهر بدلالة أن العارف بالبز قد يشتهي لبس ما لا يستجيده، ويستجيد ما لا يشتهي لبسه»[81].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحين نصل إلى قضية المفاضلة بين النظم والنثر نرى المرزوقي يتناول فيها ثلاث ظواهر:

1 - تأخر الشعراء عن رتبة البلغاء لسببين أولهما: يتلخص فيما كان للخطابة من مكانة لدى الملوك قبل الإسلام وبعده، وثانيهما: تكسب الشعراء بالشعر، وتوصلهم به إلى السوقة كما توصلوا به إلي العلية حتى قيلك «الشعر أدنى مروءة السرى»[82].

2 - قلة المترسلين وكثرة المفلقين (أي الشعراء)، ويعرض لذلك على أساس مبنى الترسل والشعر وما يتطلبه كل منهما[83].

3 - قلة البلغاء وكثرة الشعراء ونباهة أولئك وخمول هؤلاء، ويرجع ذلك إلى أن الكاتب يحتاج إلى مراعاة أمور، منها معرفة أحوال من يكتب عنه، ووزن الألفاظ التي يستعملها في الكتابة حتى تجيء

لائقة بمن يخاطب بها، مع معرفة أحوال الزمان، والاسهاب والتطويل، والإيجاز والتخفيف، وأحكام الشريعة، أما الشاعر فغير مكلف بشيء من ذلك، إذ إن غايته التي ينزع إليها تتمثل في وصف الديار والتشبيب، والتفنن في المديح والهجاء وما إلى ذلك من أغراض[84].

وعند هذا الحد ينتهي الحديث عن الجانب النظري في النقد عند المرزوقي لننتقل منه إلى الجانب الآخر، وهو الجانب التطبيقي حيث نجد بعض اللفتات والإشارات النقدية المتصلة بقضايا النقد، وذلك في غضون شرحه لأبيات الحماسة، فهو عند شرح قول تأبط شراً:

ويسبقُ وفدَ الرِّيح من حيثُ يَنْتَحِي   بِمُنْخَرِقٍ مِن شدِّهِ المتدارِكِ

نراه يتعرض لشيء من مشكلة السرقات حين ذهب إلى أن أبا تمام أخذ هذا البيت وزاد عليه وإن كان في لفظه ركاكة فقال:

فمرٌ لو يجاري الرِّيحَ خِيلَتْ   لديه الرِّيحُ ترسُفُ في القيودِ[85]

وفي موضع آخر تناول الموازنة بين الشعراء، ويبدو ذلك مثلاً عند شرحه لقول عبدالشارق بن عبدالعزى:

فأرسلنا أبا عمرو ربيئاً   فقال ألا انعمُوا بالقومِ عيِنًا

فهو بعد أن وضح معنى البيت قال: وهذا عندي أبلغ من قول الآخر:

يستعذبون منايَاهُم كأنَّهُم   لا ييأسون من الدنيَا إذا قُتِلُوا

ومن قوله:

*** لقاءُ أعادٍ أم لقاءُ حبائبِ[86] ***

ونظر أيضاً إلى قضية اللفظ والمعنى على نحو ما نجده في تعليقه

على شرحه للأبيات العشرة الأولى من حماسية بشامة النهشلي حيث قال: «وهذه الأبيات إذا تُؤمِّلَتْ فكل منها غاية يدعو إلى نفسه لفظاً ومعنى»(87). وهنا نحس بمدى ما يتمتع به المرزوقي من ذوق أدبي مصقول في الكشف عن القيم الجمالية التي يتحلى بها النص الشعري لفظاً ومعنى.

ولم يفت المرزوقي أن يتعرض لقضية المبالغة في الشعر، وكأنه يذهب إلى أن المبالغة التي لا تصل إلى حد الإفراط أحسن من الاقتصاد، ولذلك فهو بعد أن ذكر في شرحه لبعض أبيات عبدالقيس بن خفاف محاورة بين عبدالملك وكثير عزة، فضل فيها عبدالملك شعراً للأعشى على شعر لكثير عزة، نراه يعقب على المحاورة بقوله: «ولقائل أن يقول: إن المبالغة في الشعر أحسن من الاقتصاد، والأعشى أعطى المبالغة حقها فهو أعذر وطريقته أسلم»(88).

أما الإفراط في المبالغة فهو مستبشع عنده، الأمر الذي يجعله يأخذ على المتنبي تجاوزه حداً من الإفراط مستشنعاً في قوله:

عقدتْ سنابكُها عليها عِثْيَراً لو تَبْتغي عَنَقاً عليه أمكنا(89)

وقليلاً ما يتناول أوزان الشعر وموسيقاه(90).

وفي أكثر من موقف نجد المرزوقي يعمل على تقويم أفكار الشاعر واستبعاد ما قد يوجه إليها من نقد، وذلك بأن يفترض النقد ويجيب عليه، ومن ذلك ما جاء في شرحه لقول كثير عزة:

وأدْنيتِني حتّى إذا ما فتَنْتِني بقولٍ يُحِلُّ العصمَ سهلَ الأباطِحِ
تناهيتِ عنّي حين لا لي حيلةٌ وغادرتِ ما غادرتِ بينَ الجوانحِ

حيث يقول بعد إيضاح معنى البيتين: (فإن قيل: إن «كثير» علم

في النسيب فلم لم يرض بإظهار التوجع من المعاملة، والتألم من التهاجر والقططيعة، حتى اعتد على صاحبته ذنباً، ونسب إليها خيانة وزوراً، لأن الذي وصف من افتنانها في افتنان الرجال ليس من شأن العفائف؟ قلت: إن كثيراً لم يصف صاحبته إلا بصفة العفائف) ثم استشهد على ذلك بأبيات من الشعر، وعقب قائلاً: «فتأمل ما قاله فإنّه غاية في استقامة الطريقة، وإن هلكت نفوس وخبلت عقول»[91].

ومن الملاحظ أن المرزوقي يعتمد أحياناً على الذوق والحالة النفسية والمذهب الفني للشاعر في تقويم المعاني، فعند قول عمرو بن معد يكرب:

فجاشتْ إليّ النفسُ أولَ مرةٍ وردّتْ على مكرُوهها فاستقرّتِ

نجده يذكر أن بعضهم اعترض فقال: لو أنه جبن لما جاشت إليه النفس، وقال: ومثله في الرداءة قول عنترة:

إذْ يتقونَ بي الأسنّةَ لم أخِمْ عنها ولكنّي تضَايقُ مُقْدَمِي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكن المرزوقي يرد على هذا المعترض محتكماً إلى الذّوق والحالة النفسية والمذهب الفني للشاعر فيقول: «وليس الأمر كما توهم، لأن ما ذكره عمرو وعنترة بيان حال النفس، ونفس الجبان والشجاع على طريقة واحدة فيما يدهمها عند الوهلة الأولى، ثم يختلفان: فالجبان يركب نفرته، والشجاع يدفعها فيثبت، فأما قول العباس بن مرداس، فليس مما ذكراها بسبيل، وإنما هو بيان الحالة الثانية وما يعزم عليه بعد الاعتصام والمراجعة والتمسك»[92]. ولم يفت المرزوقي أن يتعرض بالنقد لأسلوب الشاعر[93]، وما يمكن أن يطرأ على ألفاظه من نقد[94]، كما تعرض لبعض فنون الشعر حينما ذهب عند شرح بعض أبيات من الحماسة إلى أنها «بالمدح أشبه منه بالرثاء؛ إذ إن من شرط الرثاء التوجع والتحزن، وقد عدما هنا»[95].

وقد يعمد خلال شرحه إلى تصحيح نسبة الأبيات لقائلها، معتمداً في ذلك على مراعاة الألفاظ التي يستعملها الشاعر غالباً في شعره، فمن ذلك مثلاً عند شرحه أبيات يزيد بن عمرو الطائي، حيث ذكروا رواية للأثرم بن أبي عبيدة تفيد أن الأبيات ليست له وإنما هي للنابغة الذبياني، ولكن المرزوقي يؤيد ما ذكره أبو تمام في الحماسة من نسبتها إلى يزيد بن عمرو الطائي فيقول: «وفي ألفاظ هذه الأبيات على ما رواه أبو تمام شاهد صدق على أنه ليزيد لا للنابغة»(96).

الجانب التاريخي:

لم ينل الجانب التاريخي نصيبه الكافي عند المرزوقي، إذ لا نراه إلا في القليل النادر يتعرض لما يتعلق بالشعراء والشعر، من أخبار وحوادث وأنساب وأيام، على الرغم مما لهذه النواحي من أهمية بالغة، ولاسيما بالنسبة لبعض الشعر الذي قد يتوقف فهمه على إيضاح الأحداث التاريخية المتعلقة به، وفي ذلك قصور من المرزوقي يؤخذ عليه، ولعلنا نلتمس له بعض العذر في أنه أدرك أن بعض من سبقه من شراح الحماسة - ونخص منهم أبا رياش - قد ركزوا عنايتهم على هذا الجانب واستنفدوا جهودهم فيه، فاكتفى المرزوقي بصنيعهم، والتفت هو إلى الجوانب الهامة التي تتجلى فيها معاني الشعر وما فيه من أسرار وقيم جمالية، وربما لم يتيسر له الاطلاع على شرح أبي رياش الذي عنى بالأخبار التاريخية ففاته كثير منها، أقول ذلك لم أجد لدى المرزوقي ما يشير إلي أنه اطلع على شرح أبي رياش، وأياً ما كان الأمر فإننا نجد من النادر أن يتعرض المرزوقي لمناسبة بعض الأبيات، كما هو الشأن في شرحه لأبيات حكيم بن قبيصة، حيث ذكر مناسبتها نقلاً عن كتاب العققة للمدائني(97) وهو كتاب نادر لم يصل إلينا، بل وصل إلينا في بابه كتاب

العققة والبررة لأبي عبيدة، وفي بعض المواطن نجد المرزوقي يستعين في إيضاح المعاني بذكر بعض عادات العرب وتقاليدهم[98].

الهوامش

1) طبع هذا الشرح بتحقيق الأستاذ عبدالسلام محمد هارون ومشاركة الدكتور أحمد أمين، وذلك في مطبعة لجنة التأليف بمصر عام 1388هـ 1968م للمرة الثانية، وأبو علي أحمد بن الحسن المرزوقي علم بارز من أعلام اللغة والأدب ولا تذكر المصادر شيئاً عن نشأته وولادته سوى القول بأنه من أصبهان، ويبدو أنه نشأ فيها، وتلقى العلم على أعلامها، فقد كانت زاخرة بالعلماء والأدباء، ومن بينهم أبو علي الفارسي الذي قرأ عليه كتاب سيبويه وتتلمذ له بعد أن صار رأساً بنفسه ومن يقرأ شرح المرزوقي للحماسة يدرك منزلته العلمية، ولا غرو فهو كما وصفه ياقوت «غاية في الذكاء والفطنة وحسن التصنيف وإقامة الحجج وحسُن الاختيار، وتصانيفه لا مزيد عليها من الجودة» ونال المرزوقي الحظوة عند بني بويه، واتخذوه معلماً لأولادهم في أصبهان، وقد اتفقت المصادر على أن وفاته في ذي الحجة سنة إحدى وعشرين وأربعمائة، وترك مصنفات كثيرة في اللغة والأدب هي: شرح حماسة أبي تمام، وشرح المفضليات، ومنه نسخة في مكتبة برلين برقم 7446، وشرح أشعار هذيل، وشرح الفصيح أشار إليه المرزوقي في شرحه للحماسة (2/ 562، 721) وكتاب شرح المشكل من شعر أبي تمام منه نسخة في معهد المخطوطات، وكتاب الأزمنة والأمكنة طبع في حيدر أباد الهند، وشرح الموجز في النحو، وكتاب عنوان الأديب، وكتاب الانتصار من ظلمة أبي تمام، منه نسخة في برلين برقم 7539. وكتاب أمالي المرزوقي منه نسخة بدار الكتب المصرية تحت رقم 3300.

وانظر في ترجمته: معجم الأدباء (35/5) وإنباء الرواة (106/1) وبغية الوعاة (496/1، 497).

2) إنباء الرواة (106/1).

3) شرح الحماسة للمرزوقي (145/1).

4) المصدر السابق (180/1).

5) انظر المصدر السابق (52/1) (597/2).

6) انظر المصدر السابق (19/1).

7) انظر المصدر السابق (155/1).

8) انظر المصدر السابق (1825/4).

9) انظر المصدر السابق (1869/4).

10) انظر المصدر السابق (1281/3).

11) انظر شرح الحماسة للمرزوقي (784).

12) انظر المصدر السابق (124/1) (1505/3) (1281/3).

13) انظر المصدر السابق (996/2).

14) انظر المصدر السابق (364/1) (399/1) (1816/4)، (814/2).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

15) انظر المصدر السابق (406/1).

16) انظر مثلاً لسجعه في شرح الحماسة (372/1).

17) شرح الحماسة للمرزوقي (43/1).

18) شرح الحماسة للمرزوقي (126/1).

19) انظر المصدر السابق (97/1، 98).

20) شرح الحماسة للمرزوقي (1057/1، 1058).

21) شرح الحماسة للمرزوقي (31/1).

22) شرح الحماسة للمرزوقي (86/1) وانظر أيضاً ما يماثل ذلك (818/2).

23) شرح الحماسة للمرزوقي (154/1).

24) شرح الحماسة للمرزوقي (445/1).

25) شرح الحماسة للمرزوقي (255/1).

26) المصدر السابق في الموضع نفسه.

27) انظر مثلاً لذلك في شرح الحماسة للمرزوقي (85/1).

28) انظر مثلاً لذلك في شرح الحماسة للمرزوقي (181/1).

29) انظر مثلاً لذلك في شرح الحماسة للمرزوقي (159/1، 160).

30) انظر ما يوضح ذلك في شرح الحماسة للمرزوقي (26/1) (857/2).

31) انظر المصدر السابق (93/1، 159)، (848/2، 961).

32) شرح الحماسة للمرزوقي (952/2)، وانظر (1019/3).

33) المصدر السابق (29/1).

34) المصدر السابق (1879/4).

35) شرح الحماسة للمرزوقي (195/2، 166)، وانظر أيضاً (396/1).

36) المصدر السابق (1305/3).

37) المصدر السابق (47/3).

38) انظر في ذلك شرح الحماسة للمرزوقي (990/2) وانظر أيضاً (1279/3).

39) المصدر السابق (1464/3، 1465).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

40) انظرشرح الحماسة للمرزوقي (26/1) وانظر (102/1).

41) انظر في ذلك المصدر السابق (857/2، 858) في شرحه لقول أشجع السلمي:

فأصبح في لحد من الأرض ميتاً   وكانت به حياً تضيق الصحاصح

42) المصدر السابق (112/1) وانظر (801/2).

43) انظر في ذلك المصدر السابق (791/2) (793/2).

44) انظر في ذلك شرح الحماسة للمرزوقي (407/1، 440) وانظر أيضاً (1050/3).

45) المصدر السابق (268/1) وانظر أيضاً (146/1).

46) انظر المصدر السابق (245/1).

47) انظر المصدر السابق (356/1).

48) انظر المصدر نفسه (1877/4).

49) انظر المصدر السابق (52/1).

50) انظر المصدر السابق (88/1).

51) انظر المصدر السابق (210/1).

52) انظر مثالاً مطولاً لذلك في شرح الحماسة للمرزوقي (134/1)، وانظر (221/1).

53) انظر المصدر السابق (98/1).

54) انظر شرح الحماسة للمرزوقي (301/1).

55) انظر في ذلك المصدر السابق (618/1).

56) المصدر السابق (383/1).

57) انظر المصدر السابق (708/2).

58) انظر المصدر السابق (1718/4).

59) انظر المصدر السابق (1789/4).

60) المصدر السابق (127/1، 128) وانظر أيضاً (221/1) (1867/4).

61) المصدر السابق (68/1) وانظر أيضاً (115/1، 116، 425).

62) انظر مثلاً المصدر السابق (1602/4).

63) انظر مثلاً المصدر السابق (486/2).

64) المصدر السابق (408/1) وانظر حول التشبيه أيضاً (721/2).

65) المصدر السابق (59/1) وانظر حول الاستعارة أيضاً (504/2، 521، 586) (110/3، 1443).

66) المصدر السابق (236/1).

67) المصدر السابق (164/1) وانظر حول ذلك أيضاً (237/1، 246).

68) المصدر السابق (165/1، 166).

69) شرح الحماسة للمرزوقي (342/1).

70) المصدر السابق (600/2، 601) وانظر أيضاً حول ذلك (735/2) (1457/3).

71) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 398.

72) انظر مقدمة شرح الحماسة للمرزوقي (7/1).

73) انظر الوساطة ص 34.

74) انظر في تفصيل القول حول هذه المعايير مقدمة شرح الحماسة للمرزوقي (1/9 - 11).

75) مقدمة شرح الحماسة للمرزوقي (11/1).

76) انظر المصدر السابق (6/1).

77) انظر المصدر السابق (8/1).

78) انظر مقدمة شرح الحماسة للمرزوقي (11/1، 12).

79) انظر الشعر والشعراء (88/1 - 90).

80) انظر مقدمة شرح الحماسة للمرزوقي (12/1، 13).

81) انظر المصدر السابق (5/1، 6).

82) انظر المصدر السابق (14/1).

83) انظر كتاب الصاحبي ص 275.

84) انظر مقدمة شرح المرزوقي (13/1) وانظر في إيضاح ما ذهب إليه المرزوقي تاريخ النقد الأدبي عند العرب للدكتور إحسان عباس ص 401.

85) انظر المصدر السابق (16/1، 17).

86) انظر المصدر السابق (18/1).

87) انظر المصدر السابق (19/1، 20).

88) شرح الحماسة للمرزوقي (96/1) وانظر أيضاً (250/1، 427).

89) المصدر السابق (444/1)، وانظر أيضاً (405/1، 406).

90) المصدر السابق (109/1) وانظر أيضاً ما يماثل ذلك في (107/1، 119).

91) انظر المصدر السابق (748/2).

92) المصدر السابق (338/1).

93) انظر في ذلك المصدر السابق (993/2) (1137/3).

94) انظر المصدر السابق (1302/3).

95) انظر المصدر السابق (158/1).

96) انظر في ذلك المصدر السابق (238/1).

97) انظر في ذلك المصدر السابق (536/2، 537).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

98) انظر المصدر السابق (1612/4).

99) المصدر السابق (957/2).

100) انظر المصدر السابق (1825/4).

101) انظر في ذلك المصدر السابق (1789/4).

* * *



قراءة النص في التراث النقدي العربي



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد بن مريسي الحارثي

تمثل مفردات النقد العربي التراثية أسس النظرية النقدية العربية لمن أراد أن يبحث عن أصول هذه النظرية وآلياتها النظرية، والتطبيقية. خذ مثالاً على ذلك مفردات أبواب عمود الشعر العربي السبعة، التي تمدّدت على مساحة واسعة من تاريخ النقد الأدبي عند العرب، منذ استنبات ملامح مفرداتها، وآلياتها وتكوين عناصرها في مفاهيم إجرائية أولية، حتى استقرت تلك المفاهيم في الدرس النقدي حداً، ووظيفة.

ويصاب دارس النقد العربي الحديث بشيء من التردد الذي يصل إلى درجة الإحساس بأن إنفاق الجهد، والوقت في دراسة مفردات النقد العربي التراثية لن يتيح للباحث فرصة الاستقلال برأي، أو نتيجة، تدفع تلك المفردات إلى دائرة التفعيل في القراءة النقدية المعاصرة. لأسباب كان من أبرزها. أن النقد العربي القديم لم يهتم بدراسة آليات القراءة الناقدة، ومفرداتها دراسة تفسير، وتبيين لحدّها، ووظائفها النظرية والتطبيقية، وعدم مواكبة التطبيق للتنظير عند من درس ذلك قديماً، وحديثاً. وذلك لسبب واضح هو أن النقد القديم كان لا يتوسّع في الجانب التطبيقي لآليات القراءة. إذ قصر تطبيقاته على العبارة الأدبية الشعرية والنثرية. ولم يسحب ذلك على النص الأدبي ذي البناء المتكامل معرفة، وصياغة. لذلك لم تكن طرائق القدماء في دراسة العبارة الأدبية مغرية للدارسين المحدثين من العرب، الذين انصب اهتمامهم من الوجهة التطبيقية على عناصر النص الأدبي المعرفية، والأدبية.

فلم تجد مفردات النقد العربي من التفعيل التطبيقي، ولا حتى النظري، ما ينشّط دورها في دراسة النص.

وقد تناولت أبواب عمود الشعر العربي في دراسة مستقلة في كتابنا (عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم). بوصف تلك الأبواب تمثل مجمع الآليات القرائية في النقد العربي القديم. وقد رصدت مفردات العمود مفردة مفردة منذ النشأة حتى الاستقرار في مفاهيم محددة دلالياً، ووظيفياً، وتبيّن لنا أن عمود الشعر يعد مرحلة نقدية متطورة تصلح لصياغة وعي نقدي جديد، وأن أية قراءة نقدية معاصرة لابد أن تكون أبواب عمود الشعر من أدواتها الأساس. إذ الابتداع في الفن ليس مرهوناً بتحطيم الثوابت القارة من قيمه.

وقد لفت نظري في هذه الدراسة الواسعة لعمود الشعر أن آراء كثيرة حول هذا القانون كانت تميل إلى أن عمود الشعر العربي قد انحل منذ وقت مبكر من تاريخ النقد العربي، أو أنه أصبح من معوّقات الانطلاق إلى آفاق الابتداع في الشعر، أو أن أبوابه قد وضعت خدمة لطريقة الشعراء الجماليين من أمثال البحتري.

ولعل كارل بروكلمان في كتابه تاريخ الأدب العربي هو من أشاع القول بانحلال عمود الشعر العربي، منذ أواخر الدولة الأموية، ولم يعد قادراً على التعبير عن متطلبات المرحلة الحضارية الجديدة في حياة العرب. وقد تأثره في هذا محمد غنيمي هلال ومحمد مصطفى هدارة. وقد أشار إحسان عباس في كتابه (تاريخ النقد الأدبي عند العرب).

إلى أن عمود الشعر العربي نظرية وضعت خدمة للبحتري، وأنصاره. ثم ذكر بعد ذلك أن نظرية عمود الشعر رحبة الأكناف، واسعة الجنبات، وأنه لا يخرج من نطاقها شاعر عربي أبداً. مشيراً إلى أنها نظرية كلاسيكية رصينة.

وقد أخطأ إحسان عباس مرتين. الأولى عندما زعم أن عمود الشعر نظرية وضعت خدمة للبحتري، والأخرى عندما وقف بها عند بعدها الكلاسيكي. وقد أحسّ بهذا الخطأ في موقفه النقدي ، فذكر أن الثورة على العمود لا تكون إلا على أساس رفض الشعر العربي جملة. وكأنه يحاول أن يعطي أبواب عمود الشعر فرصة الحيوية، والاستمرار، وتجاوز البعد الكلاسيكي، الذي أشار إليه قبل هذا.

وأحسب أن أبواب عمود الشعر العربي، ومتعلقاتها المعرفية والأدبية، وما سينضاف إليه من مفردات عربية تراثية، تناولت المعرفي، والجمالي في النص الأدبي العربي من منظور عربي. أحسب أن ذلك كله سيشكل في النهاية أصول النظرية النقدية العربية في علاقتها بالمرجعية المعرفية العربية، ومادة اللغة، التي شكلت تلك المرجعية دونما إغفال لما يمكن أن يوسع النظرة النقدية حول تلك الأصول من منجزات النقد المعاصر.

إن تحرير المفاهيم النقدية العربية التراثية، وبيان أصولها وحدودها الوظيفية، ومد الجسور بينها وبين المنجز النقدي المعاصر سيساعد على وضع الخطوط الأولية لقيام مشروع نقدي عربي الأصول، والمنطلقات.

إذ يفترض في تجديداتنا الأدبية أن تنطلق من التراث انتماءً ومصدراً، لسلامة رؤانا، ثم نعود إليه بما نحققه من تجديدات فاعلة، تنضاف إلى ما قبلها.

وقد حاولت أن أقدم في هذه الورقة مفردة نقدية عربية تراثية. حررت مفهومها حداً، ووظيفة، وقربت ذلك من فاعليتها النقدية، وبأنها مفردة نقدية ما زالت تؤدي وظيفتها القرائية. هذه المفردة هي مفردة (الديباجة) من الوجهة الجمالية. واهتمامنا بالبحث في مفردات النقد العربي التراثية يعد جزءاً رئيساً من اهتمامنا بتأصيل النقد العربي المنتمي، الذي قدمنا فيه غير دراسة نقدية.

والتدبيج في الأصل. النقش. وهو فارسي معرّب. والدِّيباج بكسر الدال ضرب من الثياب المنسوجة المطرّزة بمجموعة من الألوان المتخذة من الحرير. مشتقٌ من (دبج). وقد ذكروا أن ديباج معرّب (ديوباف)منسوب إلى نساجة الجن. نظراً لبراعة اليد في نسجه حتى لكأن عملها ذاك نتيجة أمور خارقة للعادة مما ليس في وسع البشر عمله. فنسبوه إلى الجن. ومثل الديباج الذي يحتاج إلى معاناة في الصنعة، ودقة في حذقها، ومهارة في إخراجها في صورة معجبة مثل هذا الشعر الذي نسبه غير واحد إلى أعمال خارجة عن طاقة البشر. هذه هي العلاقة بين الفنون في مصدرها الغريزي، وملكاتها الإبداعية مع الاختلاف في طرائق التصوير أو الوصف من فنٍ إلى آخر.

وقد سموا الصانع دبِّجاً مجازاً. ومن المجاز قولهم: دبّج الأرضَ المطر، وروّض الأرض زينّها بالرياض. ولهذه القصيدة ديباجة حسنة، إذا كانت ذات لغة انفعالية تبعث في النفس البهجة، والسرور.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد أخذ المحدِّثون التدبيج بمعنى رواية الأقران. في رواية كل واحد منهم عن صاحبه.

وقد لقّب بعض أهل البيت بالديباج لجمالهم، وحسن ملاحتهم، إذ الديباجة صفة من صفات بشرة الوجه الحسنة، المتلئة حيوية وبهاءً. يقول أبو تمام:

وطول مقام المرء في الحيِّ مخلقٌ لديباجتيه فاغترب تتجدد

فإني رأيت الشمس زيدت محبّةً إلى الناس أن ليست عليهم بسرمد

وقال البحتري:

وأخضرُ موشيّ البرود وقد بدا منهن ديباج الخدود المذهبُ

وقد ذكر البلاغيون: أن التدبيج هو أن يذكر الشاعر أو الناثر عدداً من الألوان بقصد الكناية، أو التورية، أو لبيان فائدة اسلوبية أخرى كما في قوله تعالى: ﴿**ألم تر أن الله أنزل من السماء ماءً فأخرجنا به ثمرات مختلفاً ألوانها ومن الجبال جدد بيض وحمرٌ مختلف ألوانها وغرابيب سود**﴾ فألوان الثمرات قد يكون المقصود هيئاتها في اللون من الحمرة، والصفرة، وغير ذلك. وقد يكون المقصود أجناسها، وأنواعها من الرمان، والتين، والعنب، وغيرها. أمّا الجُدد فهي الخطط، والطرائق المختلفة الألوان. فمن الجبال ذو الجدد متعددة الألوان، ومنها ما هو على لون واحد فالاختلاف في الهيئات، أو في الأجناس، ظواهر كونية مطردة للعين رؤية، وللحس علماً بها. وهذا الاختلاف النوعي في الهيئة، وفي الجنس دليل على قدرة الخالق لهذا الكون، وبديع صنعه. فالناس والدواب، والأنعام، ألوان، وأجناس، والجبال كذلك، وهذا التعدد يستتبعه الإعجاب الباعث على التأمل، والتفكر في دقة الإبداع من حيث تناسق الألوان، وتناسب الوظائف. إذ لم يكن التمايز في ظواهر التضاد بين الألوان، وإنما في ظاهرة التآخي، والتدرج في هذا التآخي من تعدد الهيئات إلى وحدة الغاية، والوظيفة، مما يدل على كمال الاعتناء بالفعل المنبئ عن كمال القدرة، وبيان القصد من هذه التوليفة اللونية لتقرير وتقريب أن اختلاف الناس، وتفاوت حالاتهم مرتبط بظواهر كونيّة مقدّرة إلهياً، وقد تحققت فيها مثل هذه الحالات من اختلاف البشر، منها المرئي الذي لا يحتاج إلى توكيد، ومنها الخفي الذي يحتاج إلى بعض توكيد، لبيانه، وإظهاره، وجلائه.

أما التدبيج القولي بالألوان فيتنازعه أكثر من وجه بلاغي. فقد قالوا إنه داخل في باب المخالفة التي هي من متعلقات التضاد في الألوان وفي غيرها. وقالوا إنه داخل في باب الطباق الصريح، لأن في الألوان

ظاهرة التقابل. لكن تعدّد الألوان لا يكون تقابلياً أو ضدياً صريحاً على كل حال، فهناك ألوان تتضاد كالأبيض والأسود مثلاً. لكن ماذا لو كانت الألوان تتكون من الأبيض والأحمر، والأزرق مثلاً؛ هل في مثل هذا شئ من المخالفة والطباق.

إن التدبيج بالألوان إذا كان لقصد الكناية كما في بيت أبي تمام:

تردّى ثياب الموت حمراً فما أتى لها الليل إلاّ وهي من سندسٍ خضر

الذي كنىّ عن القتل باللون الأحمر، وعن الآخرة الحميدة للقتيل باللون الأخضر كناية عن الطيبة، والنعومة. أو جاء التدبيج لأي غرض، أو وجه بلاغي. فإن هذا لا يعني الديباجة الصنعية الحسنة، عندما قالوا (ما أحسن ديباجة هذا الشعر). فالتدبيج لا يتوقف في صناعة الشعر عند حدود توظيف اللون وتنسيقه الذي يعد ظاهرة أسلوبية لا تكتسب مزية بنائية مستقلة عن السياق التركيبي العام للنص الأدبي. إذ أن هذه اللوحة التشكيلية من اللغة لا تكتمل خيوطها وظلالها من هذه الأبعاد اللونية، من حيث تجميع الألوان أو تضاد بعضها، إن لم يكن وراء ذلك ثراء دلالي تجد فيه النفس، وكذلك الذهن متطلباتهما من الممتع والمفيد.

انظر إلى تركيب الألوان في قوله تعالى: **﴿ومن الجبال جدد بيض وحمر مختلف ألوانها وغرابيب سود﴾** كيف اكتنز هذا التركيب من دلالات الحقيقة في بيان الواضح وغير الواضح من الطرق رؤية وحساً، وبيان ذلك للناس. فالبياض إشارة حقيقية إلى الواضح البيّن من الطرق. فقالوا المحجّة البيضاء، ويقابلها ما هو ضد الوضوح؛ وهو السواد لما فيه من الخفاء، وبضدها تتمايز الأشياء كما يقولون. ثم جاء اللون الأحمر بين هذين الضدين ليأخذ مكانه من تركيب هذه الألوان الثلاثة، وتناسقها في هذا التركيب الأبيض، والأحمر، والأسود. جلاءً، وواسطة ظهور، وخفاءً

محققة صحة التقسيم البيانية في هذا الإشعاع البهيج الذي مبعثه الاعتداد بالنعم فيما تتركه من جذب نفسيٍّ إليها.

إن تمدّد هذه المفردة النقدية (التدبيج) وتجاوزها دلالتها الوضعية (النقش) إلى تشكيل اللغة البيانية بالألوان في بعض ظواهرها الأسلوبية لتصبح بعد ذلك صفة عامة لحسن صنعة الشعر عند بعض الشعراء قمينة بأن تأخذ مكانها من أهمية الدرس النقدي ولعل طفيل الغنوي الجاهلي، وأبا عبادة البحتري من أبرز شعراء العربية الذين ارتبط شعرهما بظاهرة التحسين، فقد لُقّب طفيل بن عوف الغنوي بالمحبّر لحسن شعره، ووُصف شعر البحتري بأنه حسن الديباجة. والتحبير، والتدبيج صفتان تتعلقان بحسن الصنعة الشعرية. وهاتان الصفتان قد تتداخلان أحياناً من حيث الوظيفة. وكان طفيل من أوصف الناس للخيل في نظر الأصمعي، وتجاوز طفيل وصفه الخيل الشعراء إلى الناس عامة، مؤشر واضح إلى ارتباط الحسن بالخيل، وليس بالشعر. وقد قال معاوية بن أبي سفيان: (دعوا لي طفيلاً، وسائر الشعراء لكم).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكان عبد الملك بن مروان يقول: (من أراد أن يتعلم ركوب الخيل فليرو شعر طفيل). وشهادة معاوية، وكذلك عبد الملك لها علاقة بالمفيد من شعر طفيل، ولا علاقة لها بالجميل. وقد قال غير واحد أن طفيلاً لقب بالمحبّر لقوله يصف برداً:

سماوته أسمال بردٍ محبّرٍ وصهوته من أتحميٍّ معصّبِ

وقد ورد هذا البيت في قصيدة قالها بعد انتصاره وجموع قبيلته قيس على طيء. وقد قال طفيل في حرب قيس مع طيء أكثر من قصيدة؛ لكن القصيدة التي منها البيت السابق كان أكثر أبياتها محل تمثّلٍ بها مما أكسبها قبولاً، وحظوة عند الناس.

منها قوله:

فذوقوا كما ذقنا غداة محجَّرٍ ... من الغيظ في أكبادنا والتَّحوُّبُ

وقد وصف في هذه القصيدة أكرم بيت، وأعرقه في عرف العرب.

وكان عبد الملك بن مروان يقول أكرم بيت وضعته العرب بيت طفيل الذي يقول فيه:

وبيت تهبُّ الريح في حجراته ... بأرض فضاء بابه لم يحجَّب

سماوته أسمال برد محبَّرٍ ... وصهوته من أتحميٍّ معصَّب

وأطنابه أرسان جرد كأنها ... صدور القنا من بادئٍ ومعقَّب

نَصبتُ على قوم تدرُّ رماحهم ... عروق الأعادي من غرير وأشيب

فمثل هذه القيم المتأصلة في بيوتات العرب هي التي قرّبت هذا الشعر المحمول بها إلى الناس. وهذا البيت العربي الكريم قد توافرت له مقومات الحياة الكريمة في عرف العرب، من صفات تهواها الأفئدة، وتسر برؤيتها العين، فجمع بين متع الحياة، وقوتها. وهذه الحياة ما كانت لتتحقق في جانبها الماتع لولا القوة التي بدونها لا تستقيم الحياة المنعمة. فمهب الريح، وفضاء الوسيعة، والانفتاح على كل شيء والتجمل بكل قيمة مادية، ومعنوية، قد توثقت هذه القيم بحبال أرسان الخيل، التي شبهها طفيل بصدور الرماح في ضمورها، ودقتها. يشترك في ذلك الفرس المدرّب الذي غزى أكثر من مرة، والفرس البادئ المهيأ للغزو. وقد تدرّج طفيل في رصد هذه القيم المثالية في حياة العرب إلى صفات القوم، الذين يسنّون مثل هذه القيم ، وينتمون إليها. فكرمهم موصول بدءاً بالعطاء، والبذل، من خلال الأبواب المفتحة لهذا البيت الكريم ، الذي يعيشون في كنفه، وانتهاءً باستخراج رماحهم الدماء من عروق الأعادي.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

فكثرة حلبْ اللبن وسيلانه لا يشبهه إلا كثرة الدماء، وسيلانها على أسنة الرماح، وهذه الدعائم التي يقوم عليها هذا البيت، والمتأصلة في حياة الناس. تجدها في الحدث منهم ، وفي صاحب الحنكة، والتجارب. إن هذا التأصيل لبيوتات العرب الكريمة قد بدأ منذ أولية الشعر العربي. أنظر مثلاً إلى قول امرئ القيس في وصف البيت العربي الكريم الذي لا يختلف عنه وصف طفيل السابق:

**وقلنا لفتيان كرام ألا انزلوا		فعالوا علينا فضل ثوب مطنب**

**وأوتاده ماذيّة وعماده		ردينية فيها أسنّة قعضب**

**وأطنابه أشطان خوص نجائب		وصهوته من أتحمّي مشرعب**

لقد كان طفيل الغنوي حريصاً على أن يحمل شعره من المثل العربية ما يجعله محل حظوة في التمثّل به؛ وعندما يحرص الشاعر على الالتزام بالمفيد في شعره فإنه يكون أشد حرصاً على تقريب هذا المفيد، وإيصاله إلى الناس. بلْ قل إن المفيد من الشعر يحمل في بنيته المعرفية البعد الإبلاغي للغة، فيكون التعاطف مع الشعر نابعاً من أهمية المفيد في تأثيره على سلوك الناس. وبالتالي في التمثل بمثل هذا الشعر. فقد تناقل الناس عبر الذاكرة المختزنة للمفيد بيت طفيل:

**ولا أكون وكاء الزاد أحبسه		لقد علمت بأن الزاد مأكول**

ورأوا أن هذا البيت أعف بيت قالته العرب؛ وأن أجود بيت قالته العرب في الحرب بيت طفيل:

**بحيٍّ إذا قيل اركبوا لم يقل لهم		عواوير يخشون الردى أين يركب**

إن إرجاع تحبير الشعر عند طفيل إلى حسن صوته ليس دليلاً على استمرار الحسن في شعره. فالصوت له فعله الذي لا ينكر في حركة النفس

انبساطاً له، أو انقباضاً عنه. ففي حديث أبي موسى: (لو علمت أنك تسمع لقراءتي لحبرّتها لك تحبيراً). يريد بذلك تحسين الصوت، وتنغيمه، لكن التحبير الصوتي علاقته بالسماع ليس إلا.

وشهادة معاوية، وعبد الملك، والأصمعي حول استحسان شعر طفيل تقلل من زعم القائلين بأن طفيلاً لقب بالمحبرّ لبيت قاله، وذكر فيه التحبير؛ كما أن تلقيبه محبراً ليس مرده إلى أن طفيلاً كان أوصف الناس للخيل؛ لأن هذا وصف للخيل، وليس وصفاً للشعر.

وهناك شعراء من نعّات الخيل من أمثال أبي دؤاد الإيادي، والنابغة الجعدي، وغيرهما، لم يلقبوا بالمحبرّين. أضف إلى ذلك أن وصف الخيل والبراعة فيه لم يشفع لطفيل، وغيره من نعات الخيل في دخول دائرة مصطلح الفحولة عند الأصمعي، وابن سلاّم، مما يوحي بأن التحسين وحده لا يكفي أن يكون مقياساً للفحولة؛ ولعل وصف طفيل بالمحبرّ جاء من حسن وصفه للخيل، وليس من حسن شعره بعامة. فقد حسّن طفيل أكرم بيت وضعته العرب بتحبير ذلك البيت، وتحسينه، وتزيينه له. وأضفى على صفات الخيل من الحسن في دقة الوصف، ما لم يدركه إنسان غيره.

لقد كان وصف طفيل للخيل يقوم على صور ارتبطت بمُثُل الفروسية في الحياة العربية الجاهلية. فقد كان يمتلك الخبرة الإبداعية والخبرة المعرفية بحالات الخيل، وأوصافها؛ فهو شاعر، وفارس. وقد وصف حالات الخيل منذ نشأتها حتى أصبحت مؤهلة لخوض غمار الغارات. كما وصف معاناتها في تحقيق الانتصارات، وصفها عضواً عضواً، وحركة حركة، وأكثر من تشبيهها، سرعة، وقوة ببعض حيوان البيئة العربية وطيورها، وموجوداتها الأخرى، وخلع على خيله كل قيمة مثالية لتلك المعطيات البيئية، حتى لكأنه قد جمع كل أوصاف الخيل النجائب في شعره. لسبب واضح هو أن جلّ شعره كان في وصف الخيل، لوثوق علاقته بها. إن الذي

قرّب شعر طفيل الغنوي من الذائقة العربية حتى استحسنته هو مثالية الأوصاف. فالعرب دائماً ينظرون إلى الصفة المثالية في كل شئ نظرة إجلال، وإكبار، وتفضيل، وهذا من باب ارتباط الشعر الجاهلي بالحقيقة المحسوسة، والواقع. وبالتالي صدق الوصف النابع من صدق الإحساس، والشعور. لذلك اهتموا بإبراز الجزئيات قبل الكليات كما فعل طفيل في وصف فرسه عضواً عضواً، وحركة حركة، وهذا الوصف الحسّي للأشياء جعل اللاحق يرد مورد السابق في رصد الأوصاف. حتى ليخيّل إليك أن الشعراء يكررون تلك الصفات، ولا يبتكرون جديداً؛ ولما كان الشعر الجاهلي يعتمد في لغته الجزالة، والقوة في الغالب من الشعر؛ فإن وصف الحيوان ومنه الخيل. قد يصل مستوى الأداء في لغته إلى شئ من البعد. لكن لغة طفيل في تقريب المفيد كانت تخضع لصنعة لطيفة، واختيار دقيق، سهّلت ألفاظه، وأبعدتها عن الوعورة، والغرابة، والبعد. فكان طفيل من الشعراء الفرسان الذين اقتربوا في لغتهم من المتقبلين للشعر والمهتمين به، لقد كانت سيرورة شعر طفيل الغنوي، واستحسان الناس له نابعة من نفعيته، ومن تطويع الذائقة العربية لصنعة الشعر اللطيفة، التي لا تتجاوز مرحلة القصد والاعتدال في الصنعة، إلى الإغراق فيها، من حيث تطلب المعاني البعيدة، والتراكيب العويصة، مما شهدته صنعة الشعر عند بعض الشعراء المجددين في العصر العباسي مثلاً، وبخاصة تجديدات أبي تمام، التي خلخلت رغبات الذائقة العربية، وجعلت المهتمين بالشعر يختصمون حول مغايرته اللغوية، ومشاكلة غيره من الشعراء البيانيين.

وكان بطبيعة الحال أن تجد من الناس من كان يميل إلى القريب السهل من الشعر، ومنهم من كان يتشوّف إلى إعمال الذهن في هتك أسرار غامضه، والبعيد منه؛ نظراً لتباين الناس في العلم بالشعر، مما هو مركوز في طبائعهم. فنظر أصحاب تطلب السهل الممتنع في شعر أبي

عبادة البحتري نظرة استحسان، وإعجاب، لما فيه من سهل الكلام، وحسن العبارة، وقرب المعاني، فوصفوا هذا المستوى البياني من الشعر بحسن الديباجة. واللغة هي مناط هذا الاستحسان. وقد تحكمت ظاهرة المشاكلة للبيان العربي في شعر البحتري في استقرار هذه النظرة الاستحسانية. فشعر البحتري بعضه يشبه بعضاً. أما شعر أبي تمام الذي وازنوا بينه وبين شعر البحتري، وحكموا عليه بالبعد في استغلاق العبارة؛ فإنه لا يطرد في المشاكلة والتشابه. وقد رأوا أن شعر أبي تمام لا يتعلق بجيده جيد أمثاله، لكن رديّه مطّرح مرذول.

وشعر البحتري ليس فيه سفساف، ولا رديّ؛ ولهذا قال البحتري: جيد أبي تمام خير من جيدي، ورديّ خير من رديّه. غير أن المشاكلة في الشعر من حيث اطراد الاستواء في شعر الشاعر الواحد لم تكن محل مزيّة عند بعض النقاد القدماء، مما يحسب مثل هذا لأبي تمام، وليس عليه. فأي صفات قدّرها المهتمون بدراسة الشعر لحسن الديباجة في الشعر. وقد خصّوا بها شعر البحتري أكثر من شعر غيره..؟.

لقد رصد ذلك الآمدي في موازنته مبيناً أن عناصر الحسن تكمن في التشابه، والاستواء، وحلاوة اللفظ، وحسن التخلص، ووضع الكلام في مواضعه، وحسن العبارة، وصحتها وقرب المأتى، والسهولة، وانكشاف المعاني، وصحة السبك، وكثرة الماء والرونق، وصحة المعاني، وجودة النظم، واستواء النسج، وقلة الساقط، بحيث لا يبين الجيّد من سائر الشعر بينونة شديدة. وهذا كله قد تحقق في شعر البحتري مجموعاً، ومفرقاً. ورصد الآمدي في مقابل صفات الديباجة الحسنة أضداد صفات الحسن مما تحقق أكثره في شعر أبي تمام من مثل. اختلاف الشعر وتفاوته، وغموض المعاني، ودقتها، وشدّة التكلف، واستكراه الألفاظ، والمعاني، واغتصابها، والإستعارات البعيدة، والقبيحة والمعاني المولدة، والخروج إلى

المحال في تطلب البديع، والوقوع في خطأ المعاني، وكثرة الساقط، والغث، والبارد، وسوء السبك، ورداءة الطبع، وسخافة اللفظ، والعدول عن الغرض وفساد المعنى بتطلب الطباق، والتجنيس، والإبهام والتعقيد في العبارة. فهذا كله أو بعضه مما يفسد الشعر، وينتقص من حسنه.

ولعلك تلحظ أن صفات الحسن في الشعر وأضدادها مما رصده الآمدي تتداخل في مهماتها الإجرائية. فماذا تجد من فروق مهيمنة على صفة دون أخرى بين الاستواء، ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وصحة السبك، وصحة المعاني، وجودة النظم، واستواء النسج. أو بين حلاوة اللفظ، وحسن العبارة، وكثرة الماء والرونق. أو بين قرب المأتى، وانكشاف المعاني. هذا فيما يخص صفات الحسن. وانظر إلى صفات أضداد الحسن، وما بينها من تداخل هي الأخرى فلن تجد بين اختلاف الشعر، وتفاوته، والعدول عن الغرض تلك الفروق الكبيرة، كما أنك لن تجد فروقاً كبيرة بين غموض المعاني والاستعارات البعيدة، كالاستعارات المكنية التي هي السبب الأول في غموض المعاني من جهة اللغة، وكذلك استكراه الألفاظ، والمعاني، واغتصابها، والخروج إلى المحال مما له علاقة بتعقيد المعنى، والعبارة وكذلك الوقوع في خطأ المعاني، وفسادها، والتعقيد في عمومه.

إن الاستكثار من هذه المفردات النقدية لبيان مواطن الحسن والقبح في الشعر لم يكن دقيقاً، من حيث عدم انفراد كل مفردة بحدّها، ووظيفتها. أضف إلى ذلك ما هو أهم. وهو أن عملية الاستحسان أو الاستهجان عملية ذوقية في أساسها أكثر منها عملية معيارية. وهي تستند في مشروعية الاستحسان من عدمه إلى خبرة ذوقية متطورة. لكن يبدو لي أن ظاهرتي الوضوح والغموض في الشعر كان لهما أثرهما الواضح في رصد تلك الصفات الحسنة وأضدادها، والتوسّع في الاستكثار

منها، وهاتان الظاهرتان أعني الوضوح، والغموض لهما متعلقاتهما الذهنية، والحسية، فيما يخص تأثيرهما على لغة الشعر. فالشعر لا يخلد، ولا يستميل إليه الناس ولا يحقق الاستجابة الانفعالية إلا إذا كان شعراً خالصاً صافياً وصادراً من الوجدان إلى الوجدان، وليس من فعل خارجي إلى آخر من جنسه. فإذا كان ذلك كذلك، وصدر الشعر عن خبرة غريزية أصيلة، واكتسابية متمكنة، حقق الشعر لذاته حضوراً واستجابات واسعة. وعلى هذا ترتكز الديباجة إلى عناصرها الأسلوبية التي يتشكل منها بناء النص الشعري، وهي إما أن تكون غير حسنة نتيجة معضّدات تحسينية، وهذه مستويات، وإما أن تكون غير حسنة نتيجة مؤثرات، ومثيرات أسلوبية تحد من صفات الحسن، والجمال في الأسلوب. وإذا ما اتفقنا على أن الشعر صنعة ذهنية، وحسية؛ فإن ثنائية الطبع، والصنعة التي بنى على ضوئها كثير من النقاد ثنائية الوضوح، والغموض في الشعر، ستؤول إلى عدم تصنيف الشعر تصنيفاً حاداً. من حيث إرجاعه إلى شعر طبع وشعر صنعة. وبالتالي تلمّس حسن الديباجة في شعر الطبع، وأضداد ذلك في شعر الصنعة. مما ليس في طبيعة الشعر من شئ. فالشعر كله صنعة، ولا يعترف بهذه الثنائية. غير أن هناك صنعة تطوّعها المؤهلات الإبداعية للحس، وهناك صنعة تعطي الذهن مساحة كبيرة في تشكيل الحس.

فالشعر صنعة يشترك الذهن والحس في إبداعها، مع تفاوت في إسهام كل مصدر من هذين المصدرين. فإذا ما مارس الحس مهمته الإبداعية بقواه الغريزية المؤهلة طبعت صنعة الحس بطابع الشعر الخالص. وإذا ما بسط الذهن هيمنته على الحس جاء الشعر في صورة يأنس لها العقل، الذي لا يستحسن من الأشياء إلا ما وافق متطلباته. فلماذا يا ترى كان شعر البحتري أحسن ديباجة من شعر غيره من الشعراء ذوي

الصنعة الحسية، وذوي الصنعة الذهنية؟ نقل الصولي عن بعضهم أنه لا يعرف أحداً بعد أبي تمام أشعر من البحتري، ولا أغض كلاماً، ولا أحسن ديباجة، ولا أتم طبعاً. وهذه الشهادة تؤكد تحقق هذه الصفات في شعر أبي تمام وفي شعر غيره ممن سبق البحتري، حتى وإن كان تحققها في شعر البحتري أوسع وأكثر.

وقد وصف الآمدي شعر البحتري بأن له ديباجة، ثم قال: (وما قيل ذلك في شعر أحد من المتأخرين غيره). ولعل الآمدي كان يشير إلى ما استقر عند جمهرة النقاد من براعة البحتري في صياغة شعره حتى تفرّد في ذلك عن سائر الشعراء. وكلام الآمدي يشعرك بأن الديباجة ما كانت صفة من صفات شعر المتأخرين، وهي مصادرة عجيبة من الآمدي الهدف منها أن يبلغ بمكانة البحتري التصويرية مبلغاً لا ينازعه فيها أحد. لقد امتدح غير واحد ديباجة شعر البحتري، دون أن يسلب الشعر قديمه، وحديثه هذه الصفة. فقد ذكر ابن الأثير أن البحتري قد رقى في ديباجة لفظه إلى الدرجة العالية وأنه أحسن أيما إحسان في عنايته بألفاظه، ونقش ديباجته التي وصفها الزمخشري بانها من أحسن ديباجات الشعر. وهذان الموقفان من ابن الأثير والزمخشري يؤكدان على أن الديباجة صفة أسلوبية بنائية عامة، وهي من جهة الحسن مستويات؛ منها الحسن، والأحسن، ومنها غير ذلك؛ وعلى هذا فديباجات شعر البحتري هي أسلوبه في تشكيل تجاربه. وهذه النظرة الواسعة لحدود الديباجة التي يشترك في صياغتها قوىً ذهنية وأخرى حسية مادتها أدوات الأسلوب ومقوماته، ستقفك على نصوص شعرية كثيرة ذات ديباجات حسنة، وغير حسنة عند غير شاعر. وذلك وفق تعدّد النصوص الشعرية، وتعدد طرائق بنائها. فإذا كان حسن الديباجة هو الغالب على شعر البحتري في نظر بعض المهتمين بالشعر من النقاد، وغيرهم؛ فإن هذه الظاهرة المرتبطة بقوة النزعة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

التصويرية لا يكاد يخلو منها شعر شاعر. انظر إلى ديباجات شعر الأعشى وهو من شعراء الطبقة الأولى من الجاهليين عند ابن سلام، فقد كان الإعجاب بشعره حسناً، وجمالاً من مبررات النقاد في تقديمه، وتفضيله، وقد قالوا إن نظيره في الشعراء الإسلاميين جرير. لرقة شعر هذا، وجمال ديباجته.

وكان القاضي الجرجاني يقول: (إذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب، وعظم غنائه في تحسين الشعر. فتصفحّ شعر جرير، وذي الرمة في القدماء، والبحتري في المتأخرين، وتتبع نسيب متيمّي العرب، ومتغزلي أهل الحجاز).

انظر مثلاً إلى قول الصمة بن عبد الله القشيري وهو من الشعراء المقليّن:

أقول لصاحبي والعيس تهوي بنا بين المنيفة فالضّمار
تمتع من شميم عرار نجدٍ فما بعد العشيّة من عرار
ألا يا حبذا نفحات نجدٍ وريّا روضه غِبَّ القطار
وعيشك إذ يحل القوم نجداً وأنت على زمانك غير زار
شهور ينقضين وما شعرنا بأنصاف لهنّ ولا سرار
فأما ليلهن فخير ليلٍ وأقصر ما يكون من النهار

فهذه الأبيات بعيدة كل البعد عن الصنعة التزيينية، لأنها صنعة الإحساس النابض بصدق التجربة. فقام بناؤها على لغة الوصف القريب السهل، إذ لم تحفل لغة القشيري هنا باللغة المجازية ذات البناء التصويري، الذي يوسّع آفاق الإيحاء في تصوير الحالات. لكنك تجد في هذه الأبيات من بواعث الإعجاب، وهشاشة النفس، وسورة الطرب ما لم تجده في كثير من أبيات الصنعة التزيينية.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثم انظر كيف شكل أبو نواس صورة الكأس الفارسية تشكيلاً بديعاً جسّد فيه جانباً من جوانب حياة الفرس المرسومة تماثيلها على الكؤوس:

ودار ندامى عطلوها وأدلجوا　　　بها أثر منها جديد ودارس

مساحب من جر الزقاق على الثرى　　　وأضغاث ريحان جنيٌّ ودارس

إلى أن يقول:

تدار علينا الكأس في عسجديّة　　　حبتها بأنواع التصاوير فارس

قراراتها كسرى وفي جنباتها　　　مها تدّريها بالقسيّ الفوارس

فللراح ما زرّت عليه جيوبهم　　　وللماء ما دارت عليه القلانس

لقد أصبحت مثل هذه الصور المدنية جزءاً من متطلبات العصر العباسي مما ساعد على ترقيق الذوق عند الشعراء، وعند متذوقي شعرهم. وإذا كان أبو نواس قد صنّف في دائرة الشعراء المطبوعين ، وأن هذه الديباجة الحسنة من مقوّمات طرائق الأداء عند أمثال هؤلاء الشعراء، فانظر إلى براعة أبي تمام في قوة نزعته التصويرية وهو ممّن يستشهد بهم في المعاني، دون الألفاظ، لتعميق صنعته الذهنية في فلسفة المعاني، وذلك في رائيته التي مدح فيها المعتصم ووصف فيها الربيع، وبهجته:

رقّت حواشي الدهر فهي تمرمر　　　وغدا الثرى في حليه يتكسّر

إن التجديد في اللغة الشعرية عند أبي تمام لم يقلل من قيمة ديباجته الحسنة إذ لا تعارض بين الصنعة التجديدية، وسلامة العبارة، وحسنها.

انظر إليه في هذه الأبيات الغزلية:

دعني وشرب الهوى يا شارب الكاس فإنني للذي حسيته حاسي
لا يوحشنّك ما ستعجمت من سقمي فإن منزله من أحسن الناس
من قطع ألفاظه توصيل مهلكتي ووصل ألحاظه تقطيع أنفاسي
متى أعيش بتأميل الرجاء إذا ما كان قطع رجائي في يدي يأسي

فهل هذه الصنعة اللطيفة المحكمة مخرجة هذا الشعر من حلاوة اللفظ، وحسن العبارة. فقد طابق أبو تمام في هذه الأبيات، وجانس، واستعار فأحسن في ذلك كله.

لقد كان شعر البحتري يلتبس بشعر أستاذه أبي تمام عندما يتخلىّ أبو تمام عن تدقيق صنعته الذهنية المغرقة، ويترك لحسّه مساحة واسعة في تشكيل لغته مما يتفق مع مقومات الديباجة الحسنة، ومستوياتها. هذا ما لحظه الباقلاني عندما يشتبه الشعر لاشتباه طرائق الأداء وتماثل الصور. وقد كان المتنبي في إسماح طبعه يشبه البحتري في ذلك ولكن ماذا لو تعصّى طبع البحتري، ولم تكن غريزته مواتية، وفي كامل نشاطها عندما يقول شعراً. هل يؤثر ذلك على حسن الديباجة.؟.

لقد لحظ الباقلاني أن لامية البحتري:

أهلاً بذلكم الخيال المقبل فعل الذي نهواه أم لم يفعل

قد جمعت في لغتها ثقل الروح، والحشو، والخلل مع الديباجة الحسنة. وقد تكلف البحتري في لغتها المطابقة، والترصيع ما جعل هذه القصيدة تقترب كثيراً مما هو عليه شعر أبي تمام من دقة الصنعة. فالديباجة الحسنة إذا كانت غالبة في شعر البحتري فإنها ليست عامة، كما أنها ليست من مبتكرات البحتري الذي عرف شعره بها. إن الديباجة المؤثرة في المتلقي استجابة لها هي أسلوب الشعر العربي الناصع منذ

أولية هذا الشعر. تجدها في أكثر نصوصه بنسب تختلف من نص إلى نص.

إن الذي جعل الاهتمام ينصب على بيانية الأسلوب العربي في الشعر في هذه الفترة التي عاش فيها البحتري، ووُصف فيها شعره بأنه حسن الديباجة، وأن الشعراء المتأخرين لم يبلغوا شأوه في ذلك؛ هو أن الشعر العربي أخذ يتكئ على ذهنية العصر، التي بدأت طلائعها منذ أواخر العصر الأموي، واتضحت معالمها في العصر العباسي، عندما امتزجت حضارة العرب بروافد حضارية أخرى، وأسهم الشاعر والشعر في تأسيس وتأصيل هذه الحضارة، وأخذ الجانب العلمي حيّزاً كبيراً من اهتمام الشعراء. فكان هذا مما أثر على تشاكيلة الذائقة الفنية عند العرب. وهذه الصدمة الحضارية العلمية للذوق جعلته يرتد إلى البحث عما يروقه من الشعر؛ فاتجه إلى التراث الشعري العربي لحل هذه الإشكالية الفنية. وما استرفاد بعض الشعراء لذلك التراث الشعري القديم في بعض قيمه الأدبية في عصر تطورت فيه أسباب المدنية إلا نتيجة الإحساس بفراغ ذوقي لم تطوّعه منجزات الحضارة العلمية للتحول عن طبيعته الفنية، التي تأصلت في مكتسبات الذائقة العربية.

لقد أدرك البحتري أن أثر العلمية على الشعر الذي كان سبباً رئيساً في تعميق المعاني، وفلسفتها، والإغراق في تطلبها ابتكاراً وتوليداً، وتزيينها بالمحسنات البديعية التي أثقلت لغة الشعر وأبعدت معانيه؛ أدرك البحتري أن ذلك كله ليس من طبيعة الشعر وليس من جمالياته الأدبية المؤثرة في المتلقي. وكان هذا الإدراك من البحتري نتيجة من نتائج تتلمذه على شعر أبي تمام. فقد عرف مواطن البراعة في إحكام صنعة أبي تمام الشعرية، وعرف مواطن التكلف، وظواهر الذهنية في شعر أبي تمام، وأسباب انقباض بعض النفوس عنه، فحاول أن يخالفه، وأن

يحقق في شعره ما لم يحققه أبو تمام جماهيرياً؛ فباشر المعاني دون تكلف وتعمل بقصد الإغراب فيها. وقد قيل في شاعرية البحتري: (المتنبي وأبو تمام حكيمان، والشاعر البحتري). نظراً إلى أنه كان قوياً في إحساسه، عميقاً في مشاعره، ذلك الإحساس المشترك مع أحاسيس الناس مما له علاقة مشتركة بالحياة العامة، والتعبير عن العواطف الخاصة المشتركة، وعدم الخروج على القار من متطلبات الذائقة العربية، فامتزجت في لغته الشعرية انفعالية الوجدان بإبلاغية الذهن البيانية الواضحة التي لم تشوّش على صفائها القُوى الذهنية التي كان البحتري يرى فيها كلفة تفسد قِيم الشعر الأدبية. ألم يشك من طغيان العلم على روح الشعر وجوهره في قوله:

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يلغي عن صدقه كذبه

ولم يكن ذو القروح يلهج بالـ منطق ما نوعه وما سببه

ARCHIVE http://archive.beta.sakhrit.com

إن هذه المقارنة بين قيم الشعر العربي الأدبية، وما طرأ عليها من تحولات منطقية تبحث في النوع وفي السبب، مما هو من مهمة العلم، تعدّ دعوةً رجعّية إلى استثمار تلك القيم العربية التي تقوم على الغنائية المطربة. فجمال الشعر عند العرب يكمن فيما يحدثه من هزة، وطرب عند سماعه . هذه الهزة المطربة هي من أبرز وظائف الشعر، وقد وعاها البحتري في قوله:

أهز بالشعر أقواماً ذوي وسن في الجهل لو ضربوا بالسيف ما شعروا

لكن هذه المهمة الشعرية تحتاج إلى لطافة في الصنعة الأسلوبية التي تهتم بالمعاني اهتمامها بالصياغة؛ وقد وصف البحتري هذا المزج الفني بين تجاربه الشعورية، ومعادلها التعبيري في أنه يتخيّر لتلك

التجارب ما يناسبها من تشكيلات لغوية تضفي عليها حسناً في ديباجتها، ووضوحاً في تقريبها إلى الأذهان:

**حزن مستعمل الكلام اختياراً		وتجنّبن ظلمة التعقيد**

**وركبن اللفظ القريب فأدركـ		ـن به غاية المراد البعيد**

إن هذه الخبرة الإبداعية التي تتحسّس متطلبات المتقبلين للشعر وتحاول تحقيقها قد أفرزت لغة شعرية جماهيرية؛ لأنها أعادت إلى الذائقة العربية وهج اللغة البيانية الغنائية الصافية. فإذا كنا قد أشرنا قبلاً إلى أن أبا تمام كان من الشعراء الذين يستشهد بهم في المعاني، فإن البحتري من الشعراء الذين يستشهد بشعرهم في حسن الصياغة. لذلك وصفوا شعره بسلاسل الذهب. إذ تجد في تراكيبه، وفي بناء عبارته الشعرية عمق الإحساس ودقة الملاحظة، وبراعة التنسيق. انظر إلى قصيدته في وصف بركة المتوكل:

**ميلوا إلى الدار من ليلى نحييها		نعم ونسألها عن بعض أهليها**

وكيف حاول الآمدي أن يفسد على المتلقي لهذه القصيدة جمال هذا المطلع، حين ذهب إلى أن هذا البيت من رديء الشعر لمجيء لفظة (نعم). وليس بالمعنى إليها حاجة. فأي معنى يبحث عنه المتلقي لهذا البيت غير الإفصاح عن تصوير وجدان شاعر وقف يسائل الدار، ويجيب عن سؤاله بنعم؛ لأن مجرّد الوقوف على الديار يعد سؤالاً لها. فالآمدي حكم على فساد هذا البيت من خلال نظرته هو، وليس من خلال ترتيب المعنى في وجدان البحتري. إن جواب البحتري (بنعم) كان تصديقاً للسؤال الذي لم يرد على صيغة إستفهامية في بيت البحتري.

هذا وقد رصدوا للبحتري من عيون الشعر العربي الحسن غير هذه القصيدة رائيته في رثاء المتوكل:

محل على القاطول أخلق داثره وعادت صروف الدهر جيشاً تغاوره

إلى قوله فيها:

ولم أنس وحش القصر إذ ريع سربه وإذ ذعرت أطلاؤه وجآذره
وإذ صيح فيه بالرحيل فهتكت على عجلٍ أستاره وستائره
ووحشته حتى كأن لم يقم به أنيس ولم تحسن لعين مناظره

فقد وصف البحتري في هذه القصيدة استشهاد المتوكل وصفاً دقيقاً. لأن البحتري كان شاهد تلك الليلة البائسة الحزينة من ليالي الخلافة العباسية، فاجتمع له في قصيدته هذه حقيقة الحس. بحقيقة النفس. وقد قال عنها ثعلب: (ما قيلت هاشمية أحسن منها وقد صرح فيها تصريح من أذهلته المصائب من تخوّف العواقب). وقد ذكروا من عيون شعر البحتري أيضاً قصيدته السينية في وصف قصر الأكاسرة، وقالوا فيها ليس للعرب سينية مثلها:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جبس

فقد برع البحتري في رسم مشاهد التماثيل مما بقي من آثارها على بقايا الإيوان.

وإذا ما رأيت صورة أنطا كية ارتعت بين روم وفرس
والمنايا مواثل وأنوشر وان يزجي الصفوف تحت الدرفس
في اخضرار من اللباس على أصـ ـفر يختال في صبغة ورس
وعراك الرجال بين يديه في خفوت منه وإغماض جرس
من مشيح يهوي بعامل رمح ومليح من السنان بترس
تصف العين أنهم جد أحيا ء لهم بينهم إشارة خرس
يغتلي فيهم ارتيابي حتى تتقرّاهم يداي بلمس

فأي نحات هذا الذي رسم هذا المشهد، في هذه اللوحة المائجة بالحركة والحيوية. لقد كانت زيارة البحتري لقصر الأكاسرة بعد مقتل المتوكل التي احدثت تحولاً كبيراً في حياة البحتري الذي ما كان يهتم بالتأمل المغرق في تقلبات الحياة. فوقف على بقايا هذا القصر، وخلع عليها رؤيته وخبرته في الحياة ، فوجد في تقلبات حياة هذا القصر من القوة، والعزة، والمنعة، والتنعم إلى الاندثار، والإهمال، وجد في ذلك كله عزاءه فيما آلت إليه حياة الشاعر.

وما رثاء بقايا القصر إلا رثاء لبقايا نفس البحتري المهدّمة. لقد تغيّرت صورة القصر الحقيقية حتى لم يبق منها غير آثار دارسة؛ لكن العجب في براعة البحتري التي استحضرت حضارة الفرس المندثرة من بقايا هذا الديوان، وكيف نسجت خيوطها من جديد، وشكلتها هذا التشكيل المتخيّل الذي فاق حقيقتها، وأعادت إليه الحياة أحسن مما كانت عليه.

ليس يدري أصنع أنس لجنٍّ سكنوه أم صنع جنٍّ لأنس

هكذا أدرك البحتري أن جمال اللغة ، وحسنها، كامن في بيانها وقربها من أفهام الجماهير، فأصاب ما أخطأته الشعراء في عصره، فقالوا في شعره ما أحسن ديباجات البحتري.

إن هذا التحرير لمفهوم جماليات الديباجة حداً، ووظيفة قد وثّق العلاقة بين جماليات الديباجة لغة وبعض الفنون الأخرى من نقوش وألوان، وحسن أصوات.

وهذه العلاقة مرشحة الديباجة بأن تكون مفردة نقدية فاعلة مع غيرها من مفردات النقد الأدبي في قراءة النص، من حيث البحث في جماليات لغته.

* * *

مستويات الكلام البليغ

عند عبدالقاهر الجرجاني



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صالح سعيد الزهراني

- 1 -

تمثّل البلاغة العربيّة أرقى منهج قدمته الحضارة الإسلاميّة في تفتيق لغة النص الأدبي، وكشف علاقاته الداخليّة برؤية تتمثل خصوصيّة البيان العربي في ماهيته وأداته ووظيفته.

كانت البلاغة تؤسس قراءتها على النصّ الذي يمثّل رؤية خلاّقة في بنيته اللغويّة، ورؤيته التخييليّة، ومع هذا لم تقطع النّص عن سياقه الخارجي، ولا عن متلقيه الذي يشكّل جزءاً من وجوده الخاص. سواءً كان ذلك من خلال الحديث عن الإنجاز الفردي لمبدع واحد، أو من خلال الموازنة بين ضروب من الإبداع، لمعرفة مستوى كل ضرب ووضعه في سياقه الصحيح.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد كان النقد العربي سبّاقاً إلى الحديث عن مستويات الكلام حيث بدأ الوصف أقرب ما يكون إلى الشعر كما في ذلك الخبر الذي أورده المرزباني وفيه أنه: «تحاكم الزبرقان بن بدر، وعمرو بن الأهتم، وعبده بن الطبيب، والمخبل السعدي إلى ربيعة حذار الأسدي في الشعر، أيهم أشعر؟ فقال للزبرقان: أما أنت فشعرك كلحم أسخن لا هو أنضج فأكل، ولا ترك نيئاً فينتفع به. وأما أنت يا عمرو، فإن شعرك كبرود حبر يتلألأ فيها البصر، فكلما أعيد فيها النظر نقص البصر، وأما أنت يا مخبّل فإن شعرك قصر عن شعرهم وارتفع عن شعر غيرهم، وأما أنت يا عبده، فإن شعرك كمزادة أحكم غرزها فليس تقطر ولا تمطر»(1).

وقد ذهب الدكتور إحسان عباس إلى أن هذه المقولة: «نموذج يجمع بين النظرة التركيبيّة، والتعميم والتعبير عن الانطباع الكلي، دون لجوء

للتعليل وتصوير ما يجول في النفس، بصورة أقرب إلى الشعر نفسه»[2].

ومثل هذه المقولة كثير في تراثنا النقدي[3]. وقد تحوّل هذا الوصف الشعري إلى معيار نقدي على يدي الأصمعي هو «معيار الفحولة» الذي يمايز بين الشعراء في طاقاتهم الإبداعيّة، وصارت الفحولة طبقات يعلو بعضها فوق بعض كما ورد عند ابن سلام الجمحي، وظلّ المعيار ثابتاً. حيث لا يكاد يغيب في تحولات النقد العربي عبر عصوره المختلفة، فظهر عبر قضايا نقدية مهمة مثل «القدم والحداثة»، و«الطبع والصنعة»، و«السرقات»، و«عمود الشعر»، إلا أن البلاغة العربيّة كان لها فضل إخضاع هذا المعيار للإجراء، وإحالته إلى التطبيق، وبلغت بهم الفطنة إلى معرفة أنفاس الشعراء في كلامهم، فأصبحت الكلمات أنساباً لا تتداخل، وأفكاراً بينها من الاختلاف أضعاف ما بينها من الائتلاف.

فلا يختلط نسيج البحتري بنسيج أبي تمام، ولا كلام عبد الحميد بكلام ابن العميد، وإن كان أشبه به من التمرة بالتمرة والماء بالماء كما يعبر الإمام الباقلاني[4].

روي أن جريراً قال لذي الرُّمة: «أنشدني ما قلت لهشام المرئي فأنشده قصيدته:

نبت عيناك عن طلل بحزوى محته الريح، وامتنع القطارا

فقال: ألا أعينك؟ قال: بلى بأبي وأمي، قال: قل له:

يعد الناسبون إلى تميم بيوت المجد أربعة كبارا

يعدون الرباب وآل سعد وعمراً، ثم حنظلة الخيارا

ويهلك بينها المرئي لغواً كما ألغيت في الدية الحوارا

فلقيه الفرزدق فاستنشده، فلما بلغ هذه قال: جيّد، أعده، فأعاده فقال: كلا والله، لقد علكهن من هو أشدّ لحيين منك، هذا شعر ابن المراغة»[5]

وفي هذه القراءة سنتوقف أمام رؤية نقدية قدّمت تفكيراً منظماً، وإنجازاً خلّاقاً في البحث عن الفروق بين الأساليب، والكشف عن «المزيّة» من خلال بيان التمايز بين مستويات الكلام، هذه الرؤية كان صاحبها هو الإمام الجليل عبد القاهر الجرجاني الذي يظل تفكيره «نصّاً مفتوحاً» قادراً على الانفتاح والتجدّد، مع كل قراءة واعية.

- 2 -

الكلام بوصفه نشاطاً إنسانياً وسيلة للتواصل بين الناس، والإبانة عما في النفوس، لكنّه في الأدب يتخذ منحىً آخر لا يُصبح الإفهام غاية يطمح إليها وإن أولاها عنايته، وإنما تكون غايته الإمتاع والتأثير فتكون اللغة وسيلة وغاية في آن واحد وهذا هو البيان الرفيع الذي لولاه «لم تكن لتتعدى فوائد العلم عالمه ولا صح من العاقل أن يفتق عن أزاهير العقل كمائمه، ولتعطّلت قوى الخواطر والأفكار من معانيها، واستوت القضية في موجودها وفانيها. نعم، ولوقع الحي الحساس في مرتبة الجماد، ولكان الإدراك كالذي ينافيه من الأضداد، ولبقيت القلوب مقفلة تتصوّن على ودائعها، والمعاني مسجونة في مواضعها، ولصارت القرائح عن تصرفها معقولة، والأذهان عن سلطانها معزولة...»[6].

لكن الكلام بوصفه نشاطاً إنسانياً تعتريه القوّة والضعف، فحين يحشد المبدع طاقاته، ويتهيأ له الموقف، يسلس له القول، وتتداعى المعاني وتترامى المخيلة إلى آفاق قصيّة، وحين تنضب الطاقة، ويعتسف الموقف، يتجلى النّص مكدوداً، يعلو تارة، ويهبط أخرى، وينقاد حيناً، ويتأبى حيناً آخر فيكون غبش الرؤية، وهلهلة النسج، وبهذا يفقد البيان هويته

ووصفه الخاص به المتمثل في الدقة في الإبانة «وإذا كان هذا الوصف مقوّم ذاته وأخصّ صفاته، كان أشرف أنواعه ما كان فيه أجلى وأظهر، وبه أولى وأجدر. ومن هاهنا يتبيّن للمحصل، ويتقرّر في نفس المتأمل، كيف ينبغي أن يحكم في تفاضل الأقوال إذا أراد أن يقسّم بينها حظوظها من الاستحسان، ويعدّل القسمة بصائب القسطاس والميزان»[7].

لهذا فكثير من الظواهر الأسلوبيّة في النّص من تعمية وضوح، وإصابة وإخلاء وقلق وتمكّن، وتنافر وتلاؤم، نتاج أحوال نفسيّة جعلت القول «منقوص القوة في تأدية ما أريد منه؛ لأنه يعترضه ما يمنعه أن يقضي حق السفارة فيما بينك وبين معناك، ويوضح تمام الإيضاح عن مغزاك»[8].

لأن اللغة هي مادة الأدب التي يتشكّل منها، كما يتشكل النحت من الحجر، واللوحة من الألوان، فإن الوعي بدقائق هذه اللغة هو أساس الإبداع، فمن خلال الوعي بتلك الدقائق يمتلك المبدع اللغة، ويحقق درجة من المهارة في تطويعها لحمل تجربته، والتعبير عن مشاعره وانفعالاته.

ومعرفة دقائق اللغة لا تعني معرفة الغريب والوحشي، والخبر والاستخبار، والأمر والنهي، ومعرفة أوضاع اللغة من فاعل ومفعول، ومضاف ومضاف إليه، إنها تعني أسرار اللغة، أي ما وراء تلك الأوضاع من دلالات «طريق العلم بها الروية والفكر، ولطائف مستقاها العقل، وخصائص معان ينفرد بها قوم قد هدوا إليها، ودُلّوا عليها، وكشف لهم عنها، ورفعت الحجب بينهم وبينها، وأنّها السبب في أن عرضت المزية في الكلام، ووجب أن يفضل بعضه بعضاً، وأن يبعد الشأو في ذلك، وتمتدّ الغاية، ويعلو المرتقى، ويعزّ المطلب، حتّى ينتهي الأمر إلى الإعجاز، وإلى أن يخرج من طوق البشر»[9].

إن النحو هو طريقة في التفكير، واختلاف الأبنية في نصوص

الأدب نتاج تباين في مناهج التفكير، من هنا يكون التمايز، وبهذا تحقق المزيّة، فاختيار الألفاظ، ونسجها وفق نظام خاص، بناء لغة داخل لغة، تتحدّد بها الخصوصيّة، وتصبح هذه اللغة هي المبدع ذاته، العبث بها أو تبديل صورتها، عبث بوجود الإنسان ونسبه.

«فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عداً كيف جاء واتّفق، وأبطلت نضده ونظامه الذي بُني عليه، وفيه أفرغ المعنى وأجري، وغيّرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد ما أفاد، وبنسقه الخاص أبان المراد نحو أن تقول في:

قفا نَبْكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ

«منزل قفا ذكرى من نبك حبيب» أخرجته من كمال البيان إلى مجال الهذيان، نعم، وأسقطت نسبته من صاحبه، وقطعت الرحم بينه وبين منشئه، بل أحلت أن يكون له إضافة إلى قائل ونسبٌ يختصّ بمتكلم...»(10).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فإذا كانت اللغة هي مادة الأدب، وذات الإنسان، فإن المزيّة تكون فيها، والبلاغة تتحقق بها، والتفاوت يكون من خلالها.

تفاضل الكلام. الإبداع والتلقّي

التفاضل سنّة كونيّة في الأشياء والأشخاص والأفكار. لهذا تقتضي هذه السنة الكونية التي لا تتبدّل أن يتفاضل الكلام، بين الأمم وعندها، وينسحب هذا على الأجيال وعلى المبدع نفسه. ولهذا يقول عبد القاهر: «معلوم أن سبيل الكلام سبيل ما يدخله التفاضل»(11).

والتفاضل في كل شيء له درجات يبدأ من القاعدة وينتهي إلى القمة، أو ينحدر من القمة إلى القاعدة. وإدراك التفاضل في الأشياء

أسهل منه في الأفكار والأساليب لأن الأفكار والأساليب لها مسالك غامضة، وتلقّيها والحكم عليها يختلف باختلاف الأذواق والثقافة والخبرات الفنية والجماليّة وهي أمور محكومة بالتفاوت أيضاً، والإشكال الأكبر يكمن في إيجاد أحكام موضوعيّة، وعبارات دقيقة تحدّد الحكم، وتعلّله، ولهذا جعل عبد القاهر العلم به مما لا يدركه كثير من الناس فهو «علم يخصّ أهله، وأن الأصل والقدوة فيه العرب، ومن عداهم تبعٌ لهم، وقاصر فيه عنهم...»[12].

الكلام رؤية ونسيج، أو معانٍ وألفاظ، والمعاني أجناس مختلفة، غامضة وواضحة، ونادرة ومبتذلة ، في الجنس الجيد أنواع ودرجات، والبيان، بسيط، ومركّب، منه «ما هو كما هو شريف في جوهره كالذهب الإبريز الذي تختلف عليه الصور وتتعاقب عليه الصناعات، وجل المعول في شرفه على ذاته»[13].

ومنه ما هو شريف في صنعته، صورة جميلة من مادة غير شريفة، الفضل فيه لإحكام الصنعة طالما ظلت قادرة على جذب المتلقي، فإذا فقدت بريقها تقادمت وصارت من جملة المبتذل الذي لا قيمة له[14].

إدراك التفاضل يتمّ على مرحلتين: المرحلة الأولى يتذوق المتلقي النّص ويعرف أنه لغة خاصة مختلفة، وأن النصوص تختلف؛ لاختلاف الأفكار والأحاسيس، والمرحلة الأخرى: وهي الأهم يقف المتلقي الحاذق فيها على التفاصيل، ويكشف عن علل التباين، وأسباب التمايز.

كان عبدالقاهر يشعر بإشكال التعبير عن هذا الإدراك، ويرى أن «المصطلح البلاغي» يمثّل في ذاته إشكالاً؛ لأنه يحتاج إلى فهم دقيق يقف على دلالاته، وتحولاته، والمصطلح بوصفه أداة تمثل روح العلم، وخلاصة المنهج تحتاج إلى وعي حاد بأبعاد المصطلح، فالأداة الإجرائية التي تفتّق بها النصوص، ويوقف على خصائصها، تقتضي دقة في

التوظيف، ودقة التوظيف لا تتحقق بمعزل عن دقة الأداة، ومعرفة مدة صلاحيتها للممارسة والإجراء، وفي هذا يقول: «ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى «الفصاحة» و«البلاغة» و«البيان» و«البراعة»، وفي بيان المغزى من هذه العبارات، وتفسير المراد بها»[15].

فالشكوى من غموض المصطلح عند «عقل ناقد» كعبدالقاهر الجرجاني تؤسس منهجاً في وجوب الفحص الدائم للأدوات، واختبار كفايتها الإجرائية، فالركون إلى الاغتباط، والإحساس بكمال الوسيلة، جزءٌ من القصور عن بلوغ الغاية، وبخاصة إذا كانت غاية سامية هي الكشف عن بلاغة البيان.

قد يكون المصطلح في غاية الوضوح لكنّ ذلك لا يكفي، إذ يجب أن يكون واضحاً عند الناقد الذي يتوسّل به لإدراك جماليات النص، والوقوف على أسراره، وعبد القاهر عندما أخضع المصطلح للفحص، وهو مصطلح غنيٌّ بدلالات الفن، وتاريخ الممارسة وجد فيه دلالات تضيف أبعاداً جديدة، وتؤكد صلاحيته للفحص، فمصطلحات «الفصاحة» و«البلاغة» و«البيان» و«البراعة» تحتاج كغيرها من المصطلحات إلى مساءلة وإعمال ذهن لكشف ما تحتها من الخبيء، والإضافة إليها. والمعوّل فيما تدلّ عليه هو النظم والصياغة والنسج، والتركيب، والتصوير، والتحبير. فجوهر البراعة والفصاحة والبلاغة والبيان هو النظم، والنظم مصطلح يحتاج لمعرفة سياقه الذي نبت فيه كغيره من المصطلحات الأخرى الصياغة والنسج والتصوير والتحبير، ويوقف على علاقته بالثقافة التي تشكل في ظلالها، فسبيل هذه المصطلحات في المجاز سبيلها في الحقيقة «وأنه كما يفضل هناك النظم النظم، والتأليف التأليف، والنسج النسج، والصياغة الصياغة، ثم يعظم الفضل، وتكثر المزيّة حتى يفوق الشيء نظيره، والمجانس له درجات كثيرة، وحتى تتفاوت القيم التفاوت الشديد كذلك يفضل بعض الكلام بعضاً...»[16].

- 4 -

كيفية الكشف عن مستويات الكلام

إنّنا جميعاً نستحسن الجمال ونُعجبُ به، لكنّ الاستحسان لا يكفي فيه أن يقال: إنه جميل، أو إنه جيّد، أو رائع وما إلى ذلك، من غير إحالة الاستحسان إلى جهة محدّدة، فيكون الإدراك الجمالي موضوعيّاً، بعيداً عن الأحكام الانطباعيّة السريعة.

عبدالقاهر حين كان يبحث في بلاغة الأدب، كان مشغولاً بتجاوز الرؤى الانطباعيّة، إلى تقرير أسس موضوعيّة لإدراك البلاغة يمكن الإحالة إليها، والاعتماد عليها في تأسيس الحكم الجمالي، والتعبير عنها بلغة علمية دقيقة ((لابد لكل كلام تستحسنه، ولفظ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة، وعلّة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذاك سبيل، وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل »[17].

هذا الإدراك الواعي لبلاغة القول عند عبد القاهر ذو أثر فاعل في بناء عقلية ثقافية حصيفة، تتخذ من الفحص الدقيق مسلكاً في التفكير، تعرّي به الفساد، وتكشف عن الجوهر، وتتجافى التقليد والتبعيّة، كما تتجافى ليّ أعناق النصوص للبوح باعترافات كاذبة.

« وهو باب من العلم إذا أنت فتحته اطلعت منه على فوائد جليلة، ومعان شريفة، ورأيت له أثراً في الدين عظيماً، وفائدة جسيمة، ووجدته سبباً إلى حسم كثير من الفساد فيما يعود إلى التنزيل وإصلاح أنواع من الخلل فيما يتعلق بالتأويل، وإنّه ليؤمنك من أن تغالط في دعواك، وتدافع عن مغزاك، ويربأ بك عن أن تستبين هُدى ثم لا تهدي إليه، وتدلّ بعرفان ثم لا تستطيع أن تدلّ عليه، وأن تكون عالماً في ظاهر مقلّد، ومستبيناً في صورة شاك، وأن يسأل السائل عن حجة يلقي بها الخصم

في آية من كتاب الله تعالى أو غير ذلك، فلا ينصرف عنك بمقنع، وأن يكون غاية ما لصاحبك منك أن تحيله على نفسه، وتقول: قد نظرت فرأيت فضلاً ومزيّة، وصادفت لذلك أريحيّة، فانظر لتعرف كما عرفت، وراجع نفسك، واسبر وذق، لتجد مثل الذي وجدت ، فإن عرف فذاك، وإلا فبينكما التناكر، تنسبه إلى سوء التأمل، وينسبك إلى فساد في التخيّل»[18].

هذا الإدراك الواعي تجد معه النفس الإنسانية متعة، لا تجدها مع النَّظر المتعجّل الذي يقف على ظواهر القول، وسطح البنية اللغويّة، فالمعرفة لها لذّة لا يحسها إلاّ من يجهد نفسه في الوصول إليها، والشغف بالتنقيب عنها تحت حجب اللغة، وهي حجب متلاطمة لا تكشف إلا بالمكابدة الدائبة، والعشق المتجدّد.

بهذا السبيل تدرك البلاغة، ويوقف على التمايز في الصنعة في أدق تفاصيلها، والخصوصيّة التي تتميّز بها الرؤية الجمالية. «كما يذكر لك من تستوصفه عمل الديباج المنقش ما تعلم به وجه دقّة الصنعة، أو يعمله بين يديك، حتى ترى عياناً كيف تذهب تلك الخيوط وتجيء؟ وماذا يذهب منها طولاً وماذا يذهب منها عرضاً؟ وبم يبدأ وبم يثنّي وبم يثلّث؟ وتبصر من الحساب الدقيق، ومن عجيب تصرّف اليد، ما تعلم معه مكان الحذق وموضع الأستاذيّة»[19].

الجهات المعلومة في النَّص تتعدَّد، فالنص بنية لغويّة، وبنية تصويريّة، وبنية إيقاعيّة، فهل تكون المزيّة في «الصورة البيانية»، أو تكون في «الإيجاز» أو في «مذاقة الحروف»، أو في المعاني؟ يجيب عبد القاهر بأن المزية لا تكون مستقلة في واحد من هذه المكوّنات، وإنما المزيّة نتاج «النظم» الرابط بين هذه الجهات[20].

من هنا أجمع العارفون بأسرار الكلام على «أنه القطب الذي عليه المدار، والعمود الذي به الاستقلال»[21].

لا يفوت عبدالقاهر وهو يعرض لهذه القضيّة التنبيه على فساد في التصوّر أفضى بأصحابه إلى الاشتغال بغير المقصود فحصروا المزية في اللفظ، كأن يجعلوا الاستعارة موطن الحسن، ومناط الفضيلة، فتكون نظرتهم نظرة جزئية لا تقف على حقيقة الحسن، ولا موطن الفضيلة.

ولهذا يفرّق بين ثلاثة أنماط من القول البليغ:

1 - كلام حسنه في لفظه.

2 - كلام حسنه في نظمه دون لفظه.

3 - كلامٌ حسنه في لفظه ونظمه[22].

الأوّلان لا إشكال فيهما؛ وإنّما الإشكال وكثرة الزلل تكون في هذا الضرب، فالاستعارة عند كثير من الناس - إذا وردت في الكلام - تكون هي موطن الحسن، فيحصرون المزيّة فيها، هذا إدراك جزئي فلا قيمة للاستعارة بمعزل عن علاقات البنية اللغويّة، التي تمنح الاستعارة بعداً جمالياً لا يتحقّق بعيداً عن إدراك التجاور بين وحدات البنية، فليست المزيّة محصورة في لغة المجاز «ولا هذا الشرف العظيم، ولا هذه المزيّة الجليلة، وهذه الروعة التي تدخل على النفوس عند هذا الكلام لمجرّد الاستعارة، ولكنْ لأن سُلك بالكلام طريق ما يسند الفعل فيه إلى الشيء، وهو لما هو من سببه...»[23].

والنظم الذي يجعله عبدالقاهر «المركز» الذي يدور كل شيء حوله، يتفاوت تفاوتاً عجيباً من خلال علاقات التجاور بين الكلمات، ودقّتها في العلوق بأغراض القول، وقدرتها على الإبانة عنه.

قوة تجاور الكلمات تترقّى إلى «أن تتّحد أجزاء الكلام ويدخل

بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثانٍ منها بأول، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه هاهنا في حالٍ ما يضع بيساره هناك»[24].

وهذا التجاور الذي تآلفت كلماته فأصبحت كالجسد الواحد يشدّ بعضه بعضاً لم يتحقق له ذلك، إلا بعقل فاعل، ورؤية فذة، وإبداع خلاّق، صارت اللغة بمقتضاه صورة صادقة لتفكير منظم، ومعان ترتبت في الذهن ترتيباً خاصاً، فالتفاوت بين الأساليب ليس تفاوتاً في بناء اللغة، وإنما هو تفاوت في درجة التفكير، وعمق الرؤية، ولهذا يشبهها عبد القاهر بالأصباغ التي يصنع منها الفنان صورته، والنساج نسيجه «فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخيّر والتدبّر في أنفسُ الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفيّة مزجه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب...»[25].

إنَّ من الكلام كلاماً تجب له المزيّة «بمعناه أو بمتون ألفاظه»[26].

وهذا الضرب من الكلام تجاور الكلمات فيه قائم على الصحة النحويّة، فالكلمات متآلفة لكنّها لا تبلغ أن تكون كالأصباغ المتجانسة، والآجر المتماسك الذي يشد بعضه بعضاً، ليس لصاحبه فكر ورويّة في نظمه «بل ترى سبيله في ضمّ بعضه إلى بعض، سبيل من عمد إلى لآلٍ فخرطها في سلك لا ينبغي أكثر من أن يمنعها التفرّق»[27]. كقول الجاحظ: «جنبك الله الشبهة، وعصمك من الحيرة، وجعل بينك وبين المعرفة نسباً، وبين الصدق سبباً، وحبّب إليك التثبت وزيّن في عينك الإنصاف، وأذاقك حلاوة التقوى، وأشعر قلبك عزّ التقوى، وأودع صدرك برد اليقين، وطرد عنك ذل اليأس، وعرّفك ما في الباطل من الذلّة، وما في الجهل من القلّة»[28].

على أننا نجد من يخالف الجرجاني في هذا الرأي ويرى أن أسلوب الجاحظ قائم على ترتيب دقيق، فهناك دلالات خفيّة عند الوقوف عليها ندرك أن بناء الكلام قائم على تفكير دقيق يمنحه هذه الخصوصيّة في البناء، وهو ما صرّح به عبدالحميد الفراهي في كتابه جمهرة البلاغة حيث قال: «فاعلم أن الشبهة أوّل البلية فتغادر المرء متحيّراً لا يدري أيّ الأمرين يرجع فإن كان له سبب إلى المعرفة مال إليها فهُدي إلى الصدق، وحينئذٍ يحتاج إلى التثبت عليه، ثم التثبت يعود تعسفاً إذا نبذ الإنصاف فيجمد على ما عرف ولا يصعد إلى ما هو أرفع منه، فإن زيّن في عينه الإنصاف تاق إليه، وهاهنا كملت له أسباب العلم فهذه ست منازل في العلم، ثم لابد من العمل بما علم، وإلا فسد رأيه فيوشك أن يرى الباطل حقاً، وبذا علمت شدة حاجتنا إلى تهذيب أخلاقنا؛ لأجل إصابة الرأي فمن الأول احتاج المرء إلى مدد التقوى، فإنها منبع فعل الخير، والمتّقي في هذه الدار الفانية ربما ابتلي بالبؤس والضرّ، فإذا نبذ الدنيا وقنع بالتقوى فنده الناس واستهانه الجمهور، فإن صبر على الضر فكيف يصبر على المهانة إلا أن يشعر بذل الباطل، وعز الحق، فيكرم نفسه، ويهون في عينه جاه الأشرار ليقينه الثابت بفلاح المتقين فبهذا العزّ الذي أشرب قلبه طرد عنه ذل اليأس، ولو هجمت الشدائد وبعد عنه الوعد الإلهي فحينئذ يرى الباطل عين الذلة ويرى الجهل عين الفقر»(29).

أما الطبقة الأعلى من تلك الطبقة فهي الطبقة التي تتجلى فيها الروية والفكر، فتتآزر الكلمات ويرتبط بعضها ببعض ارتباطاً يجعل من النص قطعة واحدة لا يوقف على حسنها إلاّ باستقراء القطعة كاملة كقول البحتري:

بلونا ضرائبَ من قد نرى	فما إن رأينا لفتح ضريبا
هو المرءُ، أبدت له الحادثا	تُ عزماً وشيكاً ورأياً صليبا

تنقّل في خُلقي سُؤددٍ سماحاً مُرجّى، وبأساً مهيبا
فكالسيف، إن جئته صارخاً وكالبحر إن جئته مُستثيبا[30]

وهناك طبقة أعلى من هذه الطبقة هي «النمط العالي والباب الأعظم»[31] التي يوضع الكلام فيها وضعاً يتجلّى الحسن فيها من أوّلِ بيت. ويعرف القارئ منه فضل صاحبها، وحذقه في البناء، وأنه إبداع «شاعر فحل، وأنه خرج من تحت يد صناع، وذلك ما إذا أنشدته وضعت فيه اليد على شيء فقلت: هذا، هذا، وما كان كذلك فهو الشعر الشاعر، والكلام الفاخر، والنمط العالي الشريف، والذي لا تجده إلاّ في شعر الفحول البُزّل، ثم المطبوعين الذين يُلهمون القول إلهاماً»[32].

كقول امرئ القيس:



http://Archivebeta.Sakhrit.com

كأن قلوبَ الطير رطباً ويابساً لدى وكرها العُنّاب والحشف البالي[33]

هذا البيت الذي يتجلى كأنه كلمة واحدة نادرٌ في رؤيته وفي قوته التأليفيّة يكشف عن «شأو قد تحسر دونه العناق ، وغاية يعي من قبلها المذاكي القُرّح»[34].

– 5 –

إنَّ هذا التماسك والانسجام الذي تنطوي عليه هذه النصوص تحتاج إلى قارئ فذّ، ينسرب تحت قشرة الكلام ليصل إلى جوهره، ويكشف أسراره ويقف على طبقته، ويضعه في مكانته اللائقة به، وهذه فطنة لا يمتلكها كثير من النّاس، فهم فيها كإبلٍ مائة لا تجد فيها راحلة، ولهذا روى عن الأصمعي أن أبا عمرو بن العلاء وخلفاً الأحمر سألا بشاراً عن قصيدته التي أحدثها في سلم ابن قتيبة، ومنها قوله:

بكّرا صاحبيّ قبل الهجير إنّ ذاك النجاحَ في التبكيرِ

فقال له خلف: لو قلت مكان إنَّ ذاك النجاحَ في التبكِير:

بكّرا فالنجاحُ في التبكير

كان أحسن، فقال بشار: «إنما بنيتها أعرابية وحشية فقلت: إنَّ ذاك النجاح في التكبير، كما يقول الأعراب البدويون، ولو قلت: بكرا فالنجاح، كان هذا من كلام المولدين، ولا لشبه ذاك الكلام، ولا يدخل في معنى القصيدة. قال: فقام خلف فقبّل بين عينيه»[35].

فاختلاف الأداتين «الفاء» و«إنَّ»، تباينٌ بين فكرتين، وتمايز بين طبقتين من طبقات القول البليغ، مع الفاء يصير الكلام مولّداً هجيناً، ضعيف النسب، وبإنّ يصبح أعرابياً وحشياً منسوجاً على فكر أصيل، ورؤية أكثر نفاذاً. إن ضعف البينة مع «الفاء» مساوق لضعف النسب، والنسب عند العرب قوة، ولهذا إذا قدم الرجل على قوم قالوا له انتسب حتى نعرفك فكأنه خارج النسب لا وجود له[36].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والوحشية الأعرابيّة قوةّ، قوّة نسب، وقوة ذات فالأعراب أهل شجاعة وفطنة وهم معروفون، والوحشية تزيدهم قوة إلى قوتهم، فكأنّ «إنّ» هي هؤلاء الأعراب المتوحشون بكل تاريخهم المشرق.

هذا الإدراك الخاص لا يمتلكه إلاّ الصُنّاع المَهَرة الذين يمارسون الصنعة؛ لأن هناك فرقاً بين العلم بالصنعة، وممارستها، ولهذا عندما قيل للبحتري: إن ثعلباً لا يوافقك في تفضيلك أبي نواس على مسلم بن الوليد قال: «ليس هذا من شأن ثعلب وذويه، من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله، إنّما يعلم ذلك من دُفع في مسلك طريق الشعر إلى مضايقه وانتهى إلى ضروراته»[37].

- 6 -

القرآن الكريم - القول المعجز

لقد أدرك مشركو مكة أنَّ القرآن الكريم طبقة عالية من البيان، لا يقدر على إبداعها عقلٌ بشريٌّ، ولهذا لا يلتئم القرآن على لسان أحد كما ورد في قصة إسلام أبي ذر رضي الله عنه[38]، هذا التفرّد هو الذي جعل الوليد بن المغيرة - يصف القرآن بأوصاف لا توجد إلاّ فيه - والوليد ليس نكرة في معرفة أنساب الكلام، وطبقات البلاغة - «والله إن له لحلاوة، وإنّ عليه لطلاوة، وإن أسفله لمغدق، وإن أعلاه لمثمر، وما يقول هذا بشرٌ»[39].

هذه الطبقة العليا من البلاغة، وهذا البيان المعجز لم يعد يكفي لإدراك نسقه الخاص أن يقال إنه كالسحر أو كالملاحة تدرك ولا توصف؛ لأن هذا «إشكال أحيل به إلى إبهام» كما كان يعبّر الخطابي[40]، وإنما لابد فيه من البحث عن «باطن العلة»، وباطن العلة هو نظم القرآن كما ذهب الجاحظ[41] والخطابي[42] والباقلاني[43] والقاضي عبدالجبار[44] وعبدالقاهر الجرجاني[45] وإنّما كان إعجازه في «النظم»، لأن الإعجاز لا يثبت إلا بوصف «ينبغي أن يكون وصفاً قد تحدّد بالقرآن، وأمراً لم يوجد في غيره، ولم يعرف قبل نزوله»[46] لهذا لا يجوز أن يكون إعجازه بأوصاف غير متجدّدة به، كالكلمات المفردة التي لا جديد في مذاقة حروفها وأصدائها المألوفة في العربيّة، ولا في معاني هذه الكلمات؛ لأنّها معانٍ يعرفها أهل اللغة، ولا في ترتيب الحركات والسكنات والمقاطع والفواصل؛ لأنها قوانين لغويّة مطّردة، ولا في تلاؤم الحروف وانسجامها، إنما يثبت بالنظم، وهو علاقات الكلمات كما كان يلحّ عبدالقاهر دائماً. وعلاقات الكلام كما هي بناء نظام لغوي، فهي أبنية معانٍ، من هنا تختلف الأبنية اللغويّة في خصوبة معانيها، وتكاثر دلالاتها، فنجد بناءً

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لغوياً فقيراً في دلالته، وبناءً غنياً في دلالاته يمنح قارئه الفذ معاني جديدة، لكنها معاني يمكن استنفادها إذا كثر عليها الورّاد، وبناءً آخر فياضاً لا ينضب معينه، حمّال وجوه، بمقدار قوى الناظرين فيه، وهذا هو كلام الله الذي قال عنه الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه: «لا تفنى عجائبه، ولا يخلق على كثرة الردّ»(47).

من هنا أذعن كفّار قريش لهذه البلاغة العالية، فعندما تأملوا كلام الله لم يجدوا في كل معانيه التي عرض لها «كلمة ينبو بها مكانها، ولفظة ينكر شأنها، أو يُرى أن غيرها أصلح هناك أو أشبه، أو أحرى أو أخلق، بل وجدوا اتساقاً بهر العقول، وأعجز الجمهور، ونظاماً والتئاماً، وإتقاناً وإحكاماً، لم يدع في نفس بليغ منهم، ولو حكّ بيافوخه السماء، موضع طمع، حتى خرست الألسن عن أن تدّعي وتقول: وخذيت القُروم فلم تملك أن تصول»(48).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنَّ هذا البناء اللغوي المعجز هو دليل الإعجاز الذي ينبغي أن تكشف تحولاته، ومسالكه، وتستخرج دلالاته، وهي دلالات فياضة لا يمكن استنفاد مخزونها المتجدّد في كل زمان ومكان.

من هنا كانت الغفلة عن شحذ الطاقات الذهنية للوقوف على شيء من تلك الدلائل، جهلاً بعظمة هذا الكتاب المعجز، وخيانة للعقل والدين والأمانة «وليت شعري، إن كانت هذه أموراً هيّنة، وكان المدى فيها قريباً، والجَدَى يسيراً، من أين كان نظم أشرف من نظم؟ وبمَ عظم التفاوت واشتدّ التباين، وترقّى الأمر إلى الإعجاز، وإلى أن يقهر أعناق الجبابرة؟..»(49).

ففي قوله تعالى - مثلاً - في سورة هود: **﴿وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء أقلعي وغيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودي. وقيل بعداً للقوم الظالمين﴾**(50)، فدليل الإعجاز فيها، وسر التأثر

والانبهار بها «أنك لم تجد ما وجدت من المزيّة الظاهرة، والفضيلة القاهرة، إلا لأمر يرجع إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض، وإن لم يعرض لها الحسن والشرف إلاّ من حيث لاقت الأولى بالثانية، والثالثة بالرابعة، وهكذا إلى أن تستقريها إلى آخرها، وأنّ الفضل تناتج ما بينها، وحصل من مجموعها»[51].

هذه الطبقة الأعلى هي طبقة الكلام المعجز التي لا تكون إلاّ لكلام الله؛ لأن كمال الكلام الإلهي صورة لكمال الذات الإلهيّة، وهو كمالٌ أدركه مشركو مكة، وعرفه فصحاء العرب، فعبّروا عنه تصريحاً وتلميحاً، أحياناً بألفاظ شاعرية تدرك الأثر، ولا تحدّد السبب، وأحياناً أخرى برؤى علميّة دقيقة، أرجعها كثير منهم إلى العجز عن المعارضة، والتناهي في البلاغة والإذعان لها كلاهما شرط للأعجاز «وذلك أن الشرط في المزيّة الناقضة للعادة، أن يبلغ الأمر فيها إلى حيث يبهر ويقهر، حتى تنقطع الأطماع عن المعارضة، وتخرس الألسن عن دعوى المداناة، وحتى لا تحدّث نفسٌ صاحبها بأن يتصدّى، ولا يجول في خلدٍ أنّ الإتيان بمثله يمكن، وحتى يكون يأسهم منه وإحساسهم بالعجز عنه في بعضه، مثل ذلك في كلّه»[52].

- 7 -

الشعر العربي

الشعر عند العرب مرتبط بالفطنة والبراعة، والسبب في اعتبار الشعر أسمى كلام العرب لما ينطوي عليه من الفطنة في النظر إلى الأشياء، والبراعة في تأليف الكلام، والكشف عن طاقاته. وإنما شبه كفار قريش القرآن بالشعر، لما وجدوا فيه من البلاغة العالية التي لم يعهدوها إلاّ في الشعر، الذي يمثل عندهم الطبقة العليا من البلاغة.

نقد الشعر، والكشف عن أسراره، والوقوف على درجات الإبداع فيه أمر شاق، يحتاج إلى ثقافة خاصة ، ووعي بمسالك القول، وقدرة على الغوص إلى الأعماق، لهذا كان يعدّه القوم صناعة، لها أربابها المخصوصون بها، فليس كل من عرف معاني الشعر، ووقف على غريبه وإعرابه كان من أهل هذه الصناعة وهذا ما كان يلحّ عليه عبد القاهر الجرجاني[53].

الصواب غير الحسن، فقد يكون الشعر صائباً من الناحية النحويّة لكنه فاسد من جهة البلاغة، من هنا لا مدخل للصواب في فلسفة الجمال؛ لأن التفاوت إنما يقع في ما وراء الصواب اللغوي من حسّ فني تستثمر فيه طاقات اللغة، فيقتنصها شاعرٌ، ويخفق في الوصول إليها شاعر آخر، وهذه هي الأمور التي كان يذهب عبد القاهر إلى أنها «تدرك بالفكر اللطيفة، ودقائق يوصل إليها بثاقب الفهم، فليس درك صواب دركاً فيما نحن فيه حتى يشرف موضعه، ويصعب الوصول إليه، وكذلك لا يكون ترك خطأ تركاً حتى يحتاج في التحفظ منه إلى لطف نظر، وفضل رويّة، وقوة ذهن وشدّة تيقّظ..»[54].

عندما يقف عبدالقاهر أمام الشعر ليكشف عن تمايز مستوياته نجده يذكر أن للحسن عنده جهات عدّة، حسن في اللفظ، وحسن في النظم، وحسن فيهما معاً وهو ما سبق أن وقفنا عليه في الحديث عن طبقات الكلام البليغ على عمومه، والجامع لهذا كله «تشكيل اللغة» فالشعر قيمته لا تكمن في معانيه، وإنما في طريقة التعبير عن المعنى، وهذا ما ذهب إليه المصنّفون في شأن البلاغة ، وأكّد عليه الجاحظ وتشدّد فيه غاية التشدّد كما يعبر عبد القاهر، «ومعلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبّر عنه سبيل الشيء والذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار»[55].

إنّنا جميعاً نعرف أن البرق ظاهرة كونيّة، فلمعان البرق بوصفه معنى من المعنى إنما تتأكد شعريته من خلال الرؤية الجديدة، التي لا وجود لها خارج سياقها اللغوي كما صنع ابن الفارض مثلاً عندما قال:

إبريق برقٍ بالأبيرق لاحا أم في ربا نجدٍ أرى مصباحا
أم تلك ليلى العامرية أسفرت ليلاً، فصيّرت المساءَ صباحا[56]

مع هذا فعبد القاهر لا ينكر دور المعنى في التمايز، فالمعنى الغريب والحكمة النادرة، والفكرة التي لا يوصل إليها إلاّ برشح الجبين، وإعمال الذهن أشرف من المعنى المألوف، والحكمة المبتذلة، والفكرة المطروحة على قارعة الطريق، لكن البحث عن الحسن من هذه الجهة تفضيل للكلام من جهة عرضية وليست جوهرية؛ لأنَّ العبقريّة تكمن في الصنعة والتشكيل، وقد ذهب الدكتور محمد عبد المطلب إلى أنَّ شعرية المعنى عند عبد القاهر «تعلّق بالمعاني من حيث كونها ناتجاً للإمكانات النحويّة، لا من حيث كونها أغراضاً يدور في فلكها الشعراء...»[57].

فالبحث عن «القيمة» لا يتأكد إلا بالتركيز على هذه الجهة «فكما أن محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة، كذلك محالٌ إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزيّة، أن تنظر في مجرّد معناه، وكما أنّا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود، أو فَصُّه أنفس، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضّلنا بيتاً على بيت من أجل معناه، أن لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام»[58].

تشكيل اللغة يتفاوت فيه الشعراء تفاوتاً عجيباً، فهناك أبنية

لغوية جيّدة السبك، تتلاءم مفرداتها وتتآلف، لكنها لا تتّحد اتحاداً قوياً يشتدّ فيه ثانٍ بأوّل حتى تصبح الأبيات كالبناء المتماسك، أو الصوة التي تتمازج ألوانها تمازجاً يستحيل معه فصل الألوان، أو إقامة الحدود فيما بينها، وهذا كله نتاج فكر ورويّة، وفطنة بتأليف الكلام، وعسفه بفنٍّ من فنون الحيلة، كما في بيت بشار:

كأنَّ مثارَ النقعِ فوق رؤوسِنا وأسيافَنا ليلٌ تهاوى كواكبه

«فبيت بشار إذا تأملته وجدته كالحلقة المفرغة التي لا تقبل التقسيم، ورأيته قد صنع في الكلم التي فيه ما يصنعه الصانع حين يأخذ كِسَراً من الذهب فيذيبها ثم يصبّها في قالب، ويخرجها لك سواراً أو خلخالاً، وإن أنت حاولت قطع بعض ألفاظ البيت عن بعض، كنت كمن يكسر الحلقة ويفصم السوارا»[59].

إن الشعر طبقات متفاوتة ، وإدراك التفاوت بين طبقات الشعر مع أنه وعي وصناعة، تحتاج إلى مهارة؛ فإن الإذواق تتباين، وتتجدّد، ولهذا لا نجد إجماعاً تاماً على شاعر من الشعراء في كل زمان، فالنقاد يختلفون في ذلك وتتعدد آراؤهم وتختلف باختلاف أذواقهم وخبراتهم الفنية والجماليّة فهناك من جعل امرأ القيس أشعر الشعراء، وهناك من قدّم زهيراً، وآخرون فضّلوا الأعشى، وكانت الصورة ذاتها والموقف نفسه مع جرير والفرزدق، وأبي تمام والبحتري»[60].

على أن تقديم شاعر على آخر «إنما كان على سبيل المبالغة، وعلى جهة الاستحسان للشيء يُتمثّل به في الوقت ويقع في النفس ...»[61]. ولهذا قد يجعل الشاعر مع غيره في طبقة واحدة مع أن أحدهم كان المقدم كما حصل مع امرئ القيس وزهير والنابغة والأعشى حين جعلهم ابن سلام في الطبقة الأولى من الشعراء الجاهليين على «أنهم أكفاء نظراء، وأن

فضلاً إن كان لواحد منهم، فليس بالذي يوئس الباقين من مداناته، ومن أن يستطيعوا التعلّق به والجري في ميدانه، ويمنعهم أن يدّعوا لأنفسهم أو يُدّعى لهم أنهم سادوه في كثير مما قالوه أو دنوا منه، وأنهم جروا إلى غايته أو كادوا »[62].

والتفاضل يكون لغرابة المعنى، وبعد الاستعارة، واختراع النظم لكن التفاضل في الإبداع البشري قائم على المقاربة التي لا تحقق البينونة الكاملة كما حصل مع اللغة القرآنية التي باينت سائر ما عرف ويعرف من أساليب القول، وحققت إعجازاً أدركه الناس فعلموا أنهم لا يستطيعون قول مثلها، والاهتداء إلى كنهها[63]. وبهذا تحقق لهذه الطبقة الإعجاز ونقض العادة وهو ما عجز عنه البشر فيما أبدعوا من فنون القول.

والقرآن مباين لكلام البشر؛ لأنه معجز في كل معنى، والطباع البشرية المبدعة لها منازع تنزع إليها بحسب أهوائها وتكوينها، فهناك من يحسن الوصف، فينقاد له الكلام، وتتداعى المعاني، وهناك من لا يحسن إلاّ الرثاء فيكون له فيه ما لا يكون له في غيره من الأغراض، وهذا ما أشار إليه الباقلاني في حديثه عن إعجاز القرآن[64].

قد يحقق الشاعر في غرضه نبوغاً يعجز عنه غيره، فلا يبقى لغيره فيه مطمع «وإذا لم يكن في الصدفة إلا جوهرة واحدة فعمد إليها عامد فشقّها عنها ، استحال أن يستتّم هو أو غيره إخراج جوهرة أخرى من تلك الصدفة»[65].

وهذا ما كان يسميه النقاد العرب «التشبيهات العقم» التي لا تنجب، كتشبيه عنترة للذباب في قوله:

وخلا الذباب بها فليس ببارحٍ غرداً كفعل الشارب المترنِّمِ
هَزِجاً يَحُكُّ ذراعه بذراعه قَدْحَ المُكبِّ على الزنادِ الأجذمِ[66]

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

حتى قيل: «لو أن امرأ القيس عرض لمذهب عنترة في هذا لافتضح»[67].

وهكذا فهناك معانٍ، وصور، وتراكيب، لا يوصل إليها إلا بإعمال الذهن، سمّاها «البحتري» عروق الذهب[68] لندرتها، وشبهها عبدالقاهر «بالفصوص الثمينة والوسائط النفيسة وأفراد الجواهر»[69].

كما يقع التباين في بناء اللغة، يحصل التمايز في الرؤية الشعريّة، فالشعر الذي تكون فيه الاستعارات قريبة المنال، والتشبيهات من قبيل المألوف الذي يدركه كثير من الناس، والمعاني صريحة لا تستتر برداء الفن الجميل يُعَدّ من الطبقة الدنيا من البلاغة.

لهذا يعمد بعض الشعراء إلى نمط من الاستعارات والتشبيهات والكنايات التي تدلّ على رؤية نافذة، وشاعريّة خلاّقة، كالاستعارات التي يؤخذ وجه الشبه منها من صور عقليّة فتكون غاية في الإبداع، والتشبيهات التي يعقد فيها الشاعر ألفة بين المتباينات ، والكنايات التي تومئ إلى المعنى ولا تصرّح به.

هذا النمط من القول يكشف عن رؤية جديدة للأشياء، لا يدركها كثير من المبدعين؛ لأنها «كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلاّ أن تشقّه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شقّ الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة»[70].

النفس تدرك بلاغة هذه الرؤى الفذّة، وتأنس بها؛ لأنها تخاطب النفس الإنسانية بما جبلت عليه من رغبة في الحصول على المعرفة بعد العناء في طلبها «ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له

أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضنَّ وأشغف»[71].

هذه البلاغة الغامضة لا تعني أن الرؤية القريبة تتنافى ومنطق الفن بإطلاق فقد يكون وضوح الرؤية صارفاً عن تأملها وإدراك أسرارها ، ولهذا يلفت عبدالقاهر إلى ما يمكن تسميته «ببلاغة الوضوح»، وهي المعاني اللطيفة التي «لابدّ فيها من بناء ثانٍ على أوّل ، وردّ تالٍ إلى سابق»[72].

بلاغة «معنى المعنى» التي ألحّ عليها عبد القاهر كثيراً تكمن في براعة النظم وفي التقديم الحسّي للمعنى ، ولهذا تأنس له النفس، وتتأثر به، وغاية الأمر أن الشعرية تتحقق عند عبد القاهر بتفرّد في اللغة والرؤية، والشاعر لا يكون شاعراً حقيقياً حتى يؤثر في لغته وفي متلقيه، فيكون رافداً حقيقياً لنهر الإبداع، لا يمكن للتاريخ أن يتخطاه دون أن يشير إليه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

– 8 –

لأن الرؤى النادرة، والصناعة المحكمة في الشعر مما لا يُوصل إليه إلاّ بالصبر والمداومة، والإخلاص للفن والانغماس فيه، فتكون تلك الرؤى وذلك الإحكام ، مما يتفرّد به بعض المبدعين «حتى يصير إماماً، ويكون من بعده تبعاً له وعيالاً عليه»[73]، يلجأ بعض الشعراء إلى احتذاء تلك الطبقة العالية، ويسعى إلى تقليدها.

وإضافة الشعر إلى صاحبه، إضافة صنعة إلى صانع عمد إلى مادة خام فشكّل منها صورة فنّية تحمل روحه ومشاعره وحسّه الفني، ولهذا لا تتشابه الصورة الفنيّة ؛ لأنها أحاسيس نفسيّة مختلفة، فالشاعر يعمد إلى اللغة، فيصنع منها لغة جديدة كان بها شاعراً عظيماً، فمثله في ذلك

مثل النساج والصائغ «فكما لا يشتبه الأمر في أن الديباج لا يُختص بناسجه من حيث الإبريسم ، والحليّ بصائغها من حيث الفضة والذهب، ولكن من جهة العمل والصنعة»[74].

على هذا لا يكون التوافق في الغرض الشعري من باب الأخذ والاحتذاء، لأنه طريق مسلوك لا يقع التفاوت فيه، وإنما الاحتذاء في وجه الدلالة على الغرض إذا «كان من دونه حجاب يحتاج إلى خرقه بالنظر، وعليه كمٌّ يفتقر إلى شقه بالتفكّر، وكان دُرّاً في مقر بحرٍ لابُدّ له من تكلّف الغوص عليه، وممتنعاً في شاهق لا يناله إلا بتجشم الصعود إليه، وكامناً كالنار في الزّند، لا يظهر حتى تقتدحه، ومشابكاً لغيره كعروق الذهب التي لا تبدي صفحتها بالهوينا، بل تنال بالحفر عنها، وتعريق الجبين في طلب التمكن منها»[75].

هذه الضرب هو الذي يسميه عبد القاهر «المعنى التخييلي» الذي يعتمد على «قوّة تخييليّة» عند الشاعر، تفتح له أفقاً جديداً في النظر، وهو معنى ذو درجات مختلفة «منه ما يجيء مصنوعاً قد تلطّف فيه، واستعين عليه بالرفق والحذق، حتى أعطي شبهاً من الحق ، وغشّي رونقاً من الصدق باحتجاج تمحّل، وقياس تصنع فيه وتعمّل..»[76] كقول أبي تمام:

لا تُنكري عطل الكريم من الغنى فالسيلُ حربٌ للمكان العالي[77]

وأقوى منه: «في أن يظن حقاً وصدقاً»[78] قول ابن المعتزّ:

الشيب كُرهٌ وكُرْهٌ أن يفارقني أعجب بشيءٍ على البغضاء مودود[79]

وفرق بين هذا المعنى «المعنى التخييلي» و«المعنى العقلي» الذي لا يختلف في معرفته أحد، ولا يعدّ أخذه احتذاءً وسرقة، فالأوّل «صنعة خاصة» والآخر «حقيقة مُشاعة»، ذاك مفتّن المذاهب، متعدّد المسالك،

خصب الدلالات، وهذا مقصُور مقيّد، وجوهرة محفوظة، وحسناء عقيم[80] لا يخصب ولا ينجب.

ومع امتداح عبدالقاهر للمعاني التخييليّة، فإنه ينتصر للمعاني العقلية ؛ لأن العقل يؤثر «ما كان العقل ناصره، والتحقيق شاهده، فهو العزيز جانبه، المنيع مناكبه»[81]. وهنا نلحظ أن عبد القاهر حين أخلص لماهية الفن قدم المعنى التخييلي، وحين عني بالوظيفة انتصر للمعنى العقلي.

إذا كان عبدالقاهر ينظر للمعنى التخييلي على أنه نتاج ذهن متوقّد واتكاء على الذات، براعته تكمن في الرؤية الجديدة والنظر الخاص، فإن المعنى العقلي نتاج رؤية مقلّدة تتكئ على المألوف، لكنّ البراعة قد تحدث في هذا المعنى من خلال قدرة الشاعر على صياغة المعنى، فسبيل المعاني عنده «سبيل الحلي، كالخاتم والشنف والسوار، فكما أن من شأن هذه الأشكال أن يكون الواحد منها غفلاً ساذجاً، لم يعمل صانعه فيه شيئاً أكثر من أن أتى بما يقع عليه اسم الخاتم إن كان خاتماً، والشنف إن كان شنفاً، وأن يكون مصنوعاً بديعاً قد أغرب صانعه فيه، كذلك سبيل المعاني، أن ترى الواحد منها غفلاً ساذجاً عاميّاً موجوداً في كلام الناس كلهم، ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور في المعاني، فيصنع فيه ما يصنع الصنع الحاذق، حتى يغرب في الصنعة، ويدق في العمل، ويبدع في الصياغة»[82].

بهذا الصنيع يقع التفاوت بين الشعرا ، فالشاعر الذي يرضى بتكرار ما قاله السابقون لا يكون رافداً في مسيرة الشعر. إن الشاعر العظيم يمثل - دائماً - حلقة مهمة في تاريخ الشعر، لا يمكن تجاهلها. والشاعر لا يكون كذلك إلاّ حين يتأثر بتراثه فيتمثله، وينطلق منه، ويؤثر فيه بالإضافة والتنويع. وهذا ما صنعه شعراء العربية الكبار من امرئ

القيس إلى أحمد شوقي. وكان عبد القاهر يرى أن التفاضل يقع حين يعمد الشاعر إلى التغيير في النهج، والاستئناف في التشكيل كإضافة معنى إلى معنى، أو لطيفة، أو إيثار كناية وتلويح. فتشبيه الممدوح بالسحاب معنى مألوف لكنّ أبا نواس جعله من قبيل الخاص الجديد عندما قال:

إن السحاب لتستحيي إذا   إلى نداك، فقاسته بما فيها[83]

ويقدّم لنا عبدالقاهر رؤية جديدة فيما يتعلق «علاقة الشاعر بتراثه الشعري» أو ما سمّي في النقد العربي «بالسرقات» حين يربط الفكرة بنظرية النظم، فيذكر أن الشاعرين يتواردان على معنى واحد فيورد أحدهما المعنى ساذجاً، ويصنعه الآخر صناعة جديدة تدل على حذقه ومهارته كقول البحتري:

ولو ملكتُ زَمَاعاً ظلّ يجذبني   قوداً لكان ندى كفيك من عُقُلي[84]

مع قول المتنبيّ:

وقيّدت نفسي في ذراك محبة   ومن وجد الإحسان قيداً تقيّدا[85]

أو يبدع كلٌّ في المعنى ويسلك به مسلكاً خاصاً به كقول النابغة:

إذا ما غزا بالجيش حلّق فوقه   عصائب طير تهتدي بعصائب

جوانح قد أيقنّ أنَّ قبيله   إذا ما التقى الصفّان أولُ غالب[86]

مع قول أبي نواس:

وإذا مج القنا علقاً   وتراءى الموت في صُوره

راح في ثني مفاضته   أسدٌ يدمَى شبا ظُفُرِه

تتأيّى الطيرُ غدوته   ثقةً بالشبع من جَزره[87]

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه الصناعة التي يلح عليها عبد القاهر كثيراً، هي بناء اللُّغة، لهذا لا يمكن أن يكون المعنى واحداً، فاختلاف البنية اللغوية ينتج معنى جديداً، وهذا رأي جديد في السرقات يكادُ يلغي كثيراً من المقولات المألوفة عن علاقة الشاعر بتراثه في الموروث النقدي، فالمعنيان بينهما تشابه واختلاف، تشابه في أصل المعنى، واختلاف في الرؤية والنسيج.

- 9 -

مقوّمات التلقّي الحاذق

لم تكن البلاغة - بوصفها صفة للفن الجميل - في التراث البلاغي والنّقدي محصورة في النص الأدبي من حيث هو لغة خاصة ورؤية جديدة للأشياء، ولا في مبدعه الذي يتفوّق على غيره بخصائص وسمات جعلت منه قادراً على التعبير عمّا يجول في نفسه بهذه اللغة الرفيعة، وإنّما كانت معنيّةً بالطرف الثالث في نظرية الاتصال اللُّغوي وهو «متلقي النّص» سواءً كان ذلك المتلقي ضمنيّاً متصوّراً «من داخل النص يراقب المبدع ويتابع حيله في الكتابة ويحرص على تذكيره بالمواصفات»[88] أو صريحاً «من خارج النص بتدبّر القول ومدى إيفائه بعهوده».

وكلاهما يجب أن يكونا من طبقة خاصة تحسن سياسة البلاغة، وتكتشف أسرارها الخفيّة، ولهذا لا تتوجه البلاغة إلاّ لمن يمتلك أدوات تؤهله للإنصات لهذا الجمال والاستمتاع به، والقدرة على تحديد سماته.

وعبدالقاهر الجرجاني حين كان معنيّاً بالبحث عن المزيّة في القول، والبحث التمايز بين مستوياته استوقفه المتلقي الذي يستقبل النّص، فهو الذي يحكم على النص بالحياة أو الموت، حين يحسن تأمله ويستخرج أسراره ودلالاته الخصبة، أو يتلقاه تلقياً عابراً، فلا يقف على كنهه، ولا يحسن سياسته، وجعل للمتلقي الحاذق مقوّمات يتكئ عليها في الكشف

عن بلاغة القول، وتفتيق بنيته، واستنطاق دلالاته، وإدراك الفروق بين مستوياته وهي كالآتي:

(1) العقل:

يتردّد في كتابي عبد القاهر «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز» كلمات كثيرة تمجّد العقل، وتكشف عن أهميته في صناعة القراءة مثل «تأمل» و«اشحذ بصيرتك» و«راجع فكرتك، ودع عنك التجوّز في الرأي» و«لا يتصوّر في عقل» و«إذا تفكّر فيه العاقل» و«هذا ما لا يجهله عاقل» وما إلى ذلك. وتتجلى أهمية العقل عند عبد القاهر في بناء اللغة وتأسيس النص، فالألفاظ لا تترتّب إلا من خلال فكر خاص يفرض ذلك الترتيب، والوقوف على أسرار هذه اللغة والكشف عن دقائقها يحتاج إلى عقل فاحص، ونظر مميّز.

«المزيّة» سواءً كانت في النظر إلى النص الواحد، أو إلى نصوص عدّة لإدراك التفاوت بينها، وكشف القناع عن أسباب التفاضل بينها أمرٌ مبهم يحتاج إلى مكابدة شديدة، ومهارة خاصة، مكابدة في الإدراك، ومهارة في إيجاد العبارة الدقيقة في الوصف «وأنه لمرام صعب ومطلب عسير»[90] وهذا هو الذي كان يعنيه القائل عندما قال: «إنّ من الأشياء أشياء تدركها الصفة ولا تحيط بها المعرفة»[91].

لكن عبدالقاهر لا يكتفي بالإدراك العميق ما لم يكن هناك لغة شارحة، تبين عن موطن الحسن، وتشرح أسبابه، وتقيم الدليل على الدعوى لأنه:

لابد لكل كلام تستحسنه، ولفظ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذاك جهة معلومة، وعلّة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذاك سبيل، وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل»[92].

وهذا لا يتحقّق إلا بطول الملابسة، وإدامة النظر، لأنها سبب لأن يعقل الإنسان المعنى، ويدرك الحقيقة ، ويكتشف موطن الحسن، ويقف على الغاية «ومتى جشمت ذلك، وأبيت إلا أن تكون هنالك، فقد أممت إلى غرض كريم، وتعرّضت لأمر جسيم، وآثرت التي هي أتمّ لدينك وفضلك، وأنبل عند ذوي العقول الراجحة لك، وذلك أن تعرف حجة الله من الوجه الذي هو أضوأ لها وأنوه لها... وأن تسلك إليها الطريق الذي هو آمن لك من الشك، وأبعد من الريب، واصح لليقين، وأحرى بأن يبلغك قاصية التبيين»[93].

يوجب عبد القاهر على «المتلقي» أن لا يرضى بما حصّل، وألا يغتبط بما أدرك فاللغة شديدة المراوغة، تحتاج إلى متلق ذكي يعلم أنَّ اللغة لا تفضي بما لديها إلا بمقدار ولع المتلقي بها، وعشقه لها، فاللغة تحافظ على خصوبتها لتظل حيّة متجددة قادرة على الإغراء والاستحواذ ، والمتلقي يبحث عن إشباع نهمه المعرفي للوصول إلى غاية، فالتلقي كما أن قوامه الألفة بين المتلقي واللغة ، فإن بينهما صراعاً خفياً، لذلك يجب ألاّ ينخدع المتلقي، فيغريه انقياد اللغة ليوقعه في الشرك، فاللغة تمنع أكثر مما تمنح، وفيها فروق و«دقائق وخفايا لا إلى حد ونهاية، وأنها خفايا تكتم أنفسها جهدها حتى لا يُتنبّه لأكثرها، ولا يُعلم أنها هي، وحتى لاتزال ترى العالم يعرض له السهو فيه، وحتى إنه ليقصد إلى الصواب فيقع في أثناء كلامه ما يوهم الخطأ، كل ذلك لشدة الخفاء وفرط الغموض»[94].

«فالتلقي» استراتيجيّة لها قوانينها وأسسها التي تستند عليها، يتجاوز فيها المتلقي القراءة الشارحة، وقراءة الإسقاط إلى «قراءة شاعريّة»[95] تدرك أدبية الأدب في أدق خصائصه وهذا لا يوصل إليه بالهوينا، لأن سياسة النصوص أمرٌ في غاية الدقّة «وإنك لتتعب في

الشيء نفسك، وتكدّ فيه فكرك، وتجهد فيه كل جهدك، حتى إذا قلت قد قتلته علماً، وأحكمته فهماً كنت بالذي لا يزال يتراءى لك فيه من شبهة، ويعرض فيه من شك..»[96].

فقد تتأمل الطبقة العالية من البلاغة زمناً طويلاً، وتكشف بعض أسرارها، ولا تكتشف بعض فجوات النّص، وزواياه الخفيّة الملبسة التي قد تنحدر به عن تلك الطبقة، كقول أبي الطيب المتنبّي:

ولا تشك إلى خلقٍ فتشمته شكوى الجريح إلى الغربان والرَّخمِ[97]

لأن الكلام هنا يحيل إلى مجهول، والعرف أن يحيل إلى معلوم، والشطر الثاني من البيت يقتضي «أن يكون هاهنا جريح، قد عرف من حاله أن يكون له شكوى إلى الغربان والرخم وذلك محال، وإنما العبارة الصحيحة في هذا أن يقال: لا تشك إلى خلق، فإنك إن فعلت كان مثل أن تصوّر في وهمك أن بعيراً دبراً كشف عن جرحه ثم شكاه إلى الغربان والرخم»[98].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والذي أعتقده أنه يمكن قراءة البيت قراءة أخرى مغايرة لقراءة الإمام عليه رحمة الله، فالمطويّ من الكلام تقتضيه صنعة الشعر، وما يرى أنه مجهول في البيت معلوم فيما قبله؛ لأن القصيدة وحدة كاملة، وما يُفهَم أنه ليس هناك شكوى، فالشكوى مبثوثة في جسد القصيدة، حيث تظهر في تسائله عن سُراه الذي لا ينقطع وعن سهره وغربته، وتلويح الشمس لوجهه، وفي حركة ناقته التي اختضبت أخفافها بالدم، وفي حزنه على فاتك:

من لا تشابهه الأحياء في شيم أمسى تشابهه الأموات في الرِّمم

عدمته وكأني سرت أطلبه فما تزيدني الدنيا على عدمِ[99]

وهكذا في كل بحث عبد القاهر عن الفروق بين معاني النحو في

صناعة البلاغة، وتمايز مستويات القول، والكشف عن أسرارهما يركز على العقل - الرائد الذي لا يكذب أهله، ويحذّر من الاطمئنان إلى تمنمات اللغة وهمسها «إن القراءة عند صاحب دلائل الإعجاز ممارسة عقلية دفينة، وما كان له أن ينحت هذا التصور لعملية التفكيك والتقبّل لو لم ينبن فهمه لممارسة الإبداع والتركيب على أساس من العقل... وعلى هذا الأساس يكون المبدع عقلاً منتجاً للجمال والحسن، ويعسر على غير العقل - والقارئ العاقل عند التقبّل - أن يقف - في الكلام على الوجوه والفروق والخصائص، وتدل المصطلحات الدائرة في فلك العقل على أن فعل القراءة لا يقل عسراً عن فعل الكتابة والخلق بما أن القارئ مثله مثل المبدع يجهد نفسه في تدبّر النّص الأدبي واستخراج جواهر الجودة ودررها من مظانها»[100].

(2) الذوق:

الذوق معناه عند ابن خلدون «حصول ملكة البلاغة للّسان»[101] وهذه الملكة اللسانية «تهدي البليغ إلى وجود النظم وحسن التركيب الموافق لتراكيب العرب في لغتهم ونظم كلامهم»[102] ولا تحصل هذه الملكة إلا «بممارسة كلام العرب، وتكرّره على السمع، والتفطن لخواصّ تراكيبه»[103].

فالذوق إذن «هو الركيزة الأساسيّة لكل ممارسة نقدية ذات فاعلية»[104] وهو عند عبدالقاهر الجرجاني أحد أهم مقومات التلقي الواعي حيث «ابتدأ بنظرية فلسفيّة في اللغة، ثم انتهى إلى الذوق الشخصي الذي هو مرجعنا الأخير في دراسة الأدب، ويجب أن يظل ذلك المرجع»[105].

لكن الذوق كما عرفه ابن خلدون وكما احتكم إليه عبدالقاهر هو «ذوق علمي» يمكن تحديد إطاره، ومعرفة أسسه، فهو موهبة مصقولة

وحسٌ معضود بالثقافة الواسعة، بقوانين العلم، وخصائص الإبداع وإلاّ غدا أحكاماً انطباعيّة لا ترقى إلى درجة العلم الذي يدرك حقائق الأشياء، ويكشف جوهر الأفكار.

وعبدالقاهر إنما يجعل الذوق أساساً لسياسة البلاغة، والكشف عن المزيّة فيها لأن المدلول عليه «أمور خفية، ومعان روحيّة»(106) وهذه الأمور الغامضة والمعاني النفسيّة لا يدركها كل الناس، ولا يمكن إقناع الناس بها ما لم يكن المتلقي «مهيئاً لإدراكها، وتكون له طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة يجد لها في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزيّة على الجملة»(107).

فالمعاني الروحيّة، والمسالك الغامضة لا تدل عليها قوانين العلم، وإنما يدل عليها «الذوق»، وقد لا يتوصل المتلقي إلى هذا الإدراك ولا يحصل له التأثر به لغموضه ودقته، ولكنه إذا دُلّ عليه انتبه وراجع نفسه(108)، وأدرك قصور آلته، وضمور حسّه الفني لما في ذلك الكلام من علو الطبقة، ودقة الصنعة كقول البحتري:

وسأستقلّ لك الدُّموع صبابة ولو انّ دجلة لي عليك دموع(109)

وقول إسماعيل بن يسار:

حتى إذا الصبح بدا ضوءه وغابت الجوزاء والمرزَمُ
خرجت والوطءُ خفيٌّ كما ينساب من مكمنه الأرقم(110)

هذه الملكة عندما يفتقدها المتلقي تشتبه عليه الأمور، فلا يعرف أقدار الكلام، ولا يميّز بين طبقاته، وإذا دلّه أحدٌ على المزيّة وموطن الحسن في نظم دون نظم، تساءل كيف تتصور المزيّة في كلام دون كلام ومعاني النحو واحدة(111)، فهذا المتلقي لا يعلم أن للمعاني مواضع وسياقات

وأحوال خاصة تقتضيها، وأن لها دلالات تتكاثر في كلام دون كلام، فيكون بعض البيان حمّال وجوه، يتدفق بالمعاني والاحتمالات، ويتسع للتأويل، وضربٌ آخر أشبه ما يكون بحقائق العلم التي لا تحتمل أكثر من دلالة واحدة.

الإشكال في الأمر أن الناس مغتبطون بما لديهم من المعرفة، واثقون بأفكارهم ومعتقداتهم، منكرون «للقصور الذاتي» قومٌ يأتون بالحسن في إبداعهم فلا يعرفون قدره، وهؤلاء أقل ابتلاءً من قوم يدّعون العلم، والتذوّق، ويتصدّون للنقد، ويصدرون أحكاماً لو علموا ما تنطوي عليه من الجهل لاستحيوا مما قالوا[112].

لقد كان عبدالقاهر وهو يتذوق النصوص ينغمس في الأعماق، ولا يكتفي بالوصف العابر، والانطباع العام، فمعاني النحو التي جعل المزيّة فيها، لا يتذوق جمالياتها، بتحديد مواطنها، ولكنه يتخطى ذلك إلى البحث في الأسباب والعلل التي بمقتضاها كان لتلك التراكيب آثارها النفسيّة[113].

الذوق عند عبدالقاهر مرتبط بالمعرفة فالكلام لا يؤثر في متلقيه إلا إذا كان من «أهل الذوق والمعرفة»[114]، وإدراك التفاوت بين مستويات الكلام، ومعرفة الجيد من الرديء، لا يدركها إلا «من كان صحيح الذوق صحيح المعرفة نسابة للمعاني»[115] فالذوق ليس مواقف انطباعيّة تمليها الأهواء، إنَّه رؤية موضوعيّة حصيفة تتكئ على معرفة راسخة ، وهو ما يسميه الدكتور منصور عبد الرحمن «الذوق المثقف» الذي يفضي إلى أحكام صائبة[116]، لأن هذا الذوق يتخطى النظر العابر إلى التفاعل مع النصوص، واكتشاف عالمها الداخلي[117].

(3) الوعي بالسياق الثقافي والفنّي:

المعروف أنّ البلاغة كما هي نتاج موهبة، فهي وليدة ثقافة، والمبدع

حين يبدع لا ينفصل عن ثقافته، ولهذا فإن الإلمام الواعي بالسياق الثقافي أمر مهم للبحث عن القيمة، وإدراك مستويات الكلام.

كان عبدالقاهر الجرجاني انطلاقاً من هذا المبدأ يولي النحو والشعر غاية الاهتمام باعتبار الوعي بخصوصيتها يشكل رصيداً ثقافياً للمتلقي حين يبدأ دوره في إنتاج النّص، وسبر أغواره، ولذا لا غرابة أن يبدأ كتابه دلائل الإعجاز بحرب شعواء على المهونين من قدر النحو والشعر، ويكشف عن فساد في الوعي الثقافي بازدراء النحو والشعر، وسوء اعتقادهم فيهما، ومن هذين العلمين صنع عبد القاهر نظريته، فالشعر معدن البلاغة، والنحو الناسب الذي يربطها بأصولها، ويبيّن فاضلها من مفضولها[118].

الأول عند الزاهدين فيه، ملحة أو فكاهة، أو بكاء منزل أو وصف جمل، أو مديح أو هجاء، والآخر ضرب من التكلف، وشيء لا أصل له، وفضول لا تجدي نفعاً[119]. هذا الجهل الذريع بمقاصد المعرفة عنده بمثابة الصدّ عن سبيل الله، وإطفاء نوره في الأرض[120]؛ لأن إعجاز القرآن وهو الطبقة العليا من الكلام، لا يُدرك قدره، إلا من عرف أفضل ما قالت العرب وهو الشعر، ولا يوقف على إعجازه إلا من خلال نظمه وخصائص تراكيبه[121].

لقد عني عبدالقاهر بالنحو؛ لأنه مادة الأدب، وعبقرية المبدع تتجلى في قدرته على تطويعه اللغة وفق ما تسمح به قواعد النحو للتعبير عما يمور في نفسه من انفعالات دفينة، والنجاح في ذلك قليل؛ لأنه أشبه ما يكون بالرقص داخل القيود. هذا المسلك الذي سلكه عبد القاهر في الاعتداد باللغة هو ما تسلكه اللسانيات الحديثة ومناهج النقد الحديث في كشف أبنية النص، وسبر علاقاته، وأنظمته اللغويّة. وعني بالشعر؛ لأن عبقرية العرب لا تتجلى في شيء كما تتجلى في شعرهم؛ وإنّما تحداهم

الله ببلاغة من جنس ما برعوا فيه، ولهذا كان الشعر أصلاً في الثقافة العربيّة، ومصدر مهماً في الكشف عن طبيعة العقل العربي في التفكير.

وكما عني بالسياق الثقافي، جعل للسياق الفني قيمته في إدراك الفروق بين طبقات الكلام، فالبلاغة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالعلاقات الداخلية في النّص، لهذا كان أجود الشعر عنده هو الشعر الذي تتجاور الوحدات فيه وتتماسك بحيث تصبح كالبناء، أو كقطعة السجاد، أو كالحلقة المفرغة.

اعتدّ بكل حرف يقوله المبدع في إبداعه؛ لأن إغفال حرف في البيت الشعري قد يفسد المعنى برمّته؛ ومثال ذلك قول الفرزدق:

وما حملت أم امريءٍ في ضلوعها أعقَّ من الجاني عليها هجائيا[122]

فهنا «لا تتبين لك صورة المعنى الذي هو معنى الفرزدق إلا عند آخر حرف في البيت، حتى إن قطعت عنه قوله «هجائيا» بل «الياء» التي هي ضمير الفرزدق، لم يكن الذي تعقله منه مّما أراده الفرزدق بسبيل؛ لأن غرضه تهويل أمر هجائه، والتحذير منه، وأنّ من عرّض أمّه له، كان قد عرّضها لأعظم ما يكون من الشر»[123].

وربط البيت الشعري ببقية أبيات القصيدة، إذ ربّما لا يظهر الحسن، وتتجلى المزيّة، ويتفوّق كلام على كلام إلاّ بالنظر الشامل. فيصبح البيت من الشعر إذا قطع عن سياقه «كالكعاب تفرد عن الأتراب، فيظهر فيها ذلّ الاغتراب، والجوهرة الثمينة مع أخواتها في العقد أبهى في العين، وأملأ بالزين منها إذا أفردت عن النظائر، وبدت فذّة للناظر»[124].

(4) ذم التقليد:

إذا كان التقليد مذموماً في الإبداع فإنه في سياسة الإبداع أولى

الخاتمة:

لقد كان لظهور هذه المجموعة من النقاد - كرواد للحركة النقدية في الوطن العربي بشكل عام، ومصر بصفة خاصة - أثر لا ينكر على مسيرة النقد العربي وتطوره. ولم تكن المدرسة التي اتخذها كل منهم تقليداً لمدرسة الآخر، وفي الوقت نفسه لم تكن مغايرة لها بالقدر المعروف في المغايرة وقيام مدرسة نقدية على أنقاض أخرى. وهذا الجانب المهم في الدراسات الأدبية هو الجانب الذي أعطى كل مدرسة ميزتها وتفردها بالدرس النقدي الذي اتخذته، وكان تفجير طه حسين لصرح التقليدية النقدية التي لم تتعد النص اللغوي في نقدها عند النقاد في ذلك الزمن يعتبر اللبنة الأولى التي قام عليها الصرح النقدي فيما بعد مدرسة طه حسين الانطباعية، ولو لم تكن مدرسة انطباعية لم يكتب لها النجاح في الدراسات النقدية، لكنها مدرسة أسرفت في الانطباعية في الكثير من الأحيان، ونجد مبرراً لإسرافها في هذا المجال، فزعيمها الدكتور طه حسين باحث شديد الحساسية فاقد للبصر، وهذا الجنس من البشر يعتمد اعتمادا كليا على السمع، والسمع المرهف شديد الحساسية يؤدي إلى الانبهار السريع، وكان انبهاره شديداً لدرجة إلغاء الآخر، والإيمان المطلق برأي الباحث الغربي للثقة الشديدة التي يضعها فيه. وبقدر التشدد في الرأي نجد التساهل في الرجوع عنه في وقت متأخر من عمر هذه المدرسة الحديثة، وبقدر انطباعيتها وخروجها على الثوابت الدينية والتاريخية في بعض الأحيان، نجد أنها أثرت الحياة النقدية والتقدم الفكري، والخروج على المنطق المتحجر، والتقوقع حول المسلمات البائدة على أنها ثوابت. وقد أخذ على هذه المدرسة التي حمل لواءها الدكتور طه حسين ارتكازها على أن الأدب تعبير مباشر عن الذات، وأنه لا يمكن أن يخضع لقواعد أو قوانين معينة، ولا يمكن تفسيره إلا بذاتية بحتة، مبنية على انطباعات الناقد وأحاسيسه. وهم بهذا لا يرون الأشياء بقدر ما يرون أنفسهم، وهذه

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

أكبر آفة تواجه دراسة الشعر العربي حتى الآن[60]. ولكن هذه المدرسة الانطباعية تركت الباب مفتوحا وراءها لدراسات كثيرة، منها ما هو متفق معها في الشكل والمضمون، ومنها ما هو متفق في الشكل، وآخر مختلف معها، وخاصة ما يتعلق بالجانب الفكري. لا ينكر أحد ما لها من تأثير في كل هذه الجوانب النقدية التي أعطت الفكر النقدي دفعات إلى الأمام، وحركت الجمود الفكري من مكمنه إلى النظر في النصوص على أنها نصوص نقدية وأخرى إبداعية. وكانت ثقافة الدكتور طه حسين ثقافة متنازعة بين ثقافتين، الأولى تأثره بدراسته الأزهرية على يدي أستاذه حسين المرصفي، الذي علمه قراءة النص من الخارج، وثقافته الغربية التي يدين للمستشرق (نالينو) بالفضل في تعليمه قراءة النص من الداخل،كما يضاف إلى ذلك دراسته في فرنسا إبان ازدهار الثقافة الفرنسية، الأدبية والفلسفية، فقد أسس الكثير من النقاد والدارسين مذاهب أدبية ونقدية في القرن الثامن عشر والتاسع عشر، وشاعت أفكارهم الثقافية بشكل عام والنقدية بشكل خاص في أوروبا، مكونة النهضة الحديثة،مثل (جان جاك روسو، ت 1778، وشاتو بيريان، ت 1848) وقد أثر الأخير برصانة كتاباته في الكثير من الكتاب والنقاد في آن واحد، وطاف في أمريكا واستقر في إنجلترا. لكن تأثير نالينو على طه حسين كان هو المعول عليه في تأصيل الفكر الحديث، وانطلق ذهنه الفكري من خلاله، لكن يبقى الجانب الغربي في تفكير طه حسين هو المسيطر على المستوى النقدي،فآمن بكل قول يقوله المستشرقون، وعلى من أراد أن يتقدم أن يسلك السبيل الذي سلكه أولئك المستشرقون في الدراسات الغربية، وخاصة منها اليونانية، وأن يبدأ بالشك في كل شيء يدرسه، كما هو الحال عند أصحاب مذهب الشك، وزعيمهم (ديكارت) وهذا المبدأ الذي سلكه طه حسين يتغاير والمدرسة الانطباعية، فالانطباعيون سريعو التأثر، بينما الآخرون يتروون في الأمر، ويشكون حتى يصلوا إلى اليقين، وشك طه

حسين لم يكن شكا مبنياً على إحداثيات الموقف العلمي بقدر ما هو شك المؤمن بمن سبقه، بمعنى آخر، شك انطباعي. أي آمن بقول من سبقه من الدارسين، فقد تأثر بدراسات مرجليوث النقدية حول الشعر الجاهلي، ومقايسات المأثور التاريخي، بين بناء الكعبة وبناء طروادة، وتأصيل العقل الشرقي بالعقل الغربي من خلال أحكام العولمة التي طبقها الإسكندر المقدوني، الذي أراد أن يصهر العالم في جنس واحد سيعود في النهاية إلى العرق اليوناني. لكن يحمد لطه حسين تراجعه في الكثير من الآراء التي طرحها، واعترافه بالخطأ الذي وقع فيه في الكثير من الطروحات النقدية، سواء كانت في المجال الفكري العام أو على المستوى الشخصي مع الأفراد الذي يقرأ لهم قراءة نقدية، وما اعترافه لأستاذه المرصفي بتعليمه مبادئ قراءة ظاهر النص، وتأكيده لنالينو بتعليمه قراءة النص من الداخل إلا دليل على علميته وبحثه عن السبيل الأمثل لدراسة النص.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

ونستطيع أن نقول - بكل تأكيد - أنه ظهر بمذهب تنويري، في الوقت الذي كانت البلاد العربية في داخل طوق من الجمود الفكري في المجال النقدي، تسيطر عليها قوة التقليد، التي أصبحت تضاهي المسلمات الدينية. لذا كانت الردود عليه شديدة التحمس من بعض الكتاب والمفكرين، وهذا أمر أصبح معروفا للجميع، وبقدر ما تجاوزه من الفكر المغلوط من أساسه، الذي وضعه بعض المستشرقين لأغراض عديدة، إلا أنه قد فتح باباً لم يحاول أحد من قبله أن يفتحه، فله من دراساته ما له وغليه منها ما عليه.

أما المدرسة الثانية، فكانت مدرسة العقاد النقدية، وقد أسسها الثلاثي، عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني وعبدالرحمن شكري (مدرسة الديوان) لكن صوت العقاد الفكري والنقدي طغى على كل

صوت، وكانت مدرسة متأثرة بالمدرسة الإنجليزية التي تزعمها (هازلت) صاحب كتاب، روح العصر، وكان هازلت ومدرسته النقدية، قد تأثر بالشعر العباسي، وبنى مذهبه ومن سار معه في هذا السبيل على هدى مدرسة ابن الرومي. وكان لتأثر هذه المدرسة العقادية بالمدرسة الإنجليزية المذكورة كبير الأثر على إنشاء أدب جديد في مضمونه الفني،كما استطاعت المدرسة الإنجليزية إنشاء أدب جديد محافظ على شكل ووزن القصيدة، ويؤكد ذلك فينست، بقوله:

«ومن الحق أن نقرر أن الشعراء الإنجليز والألمان والإيطاليين قد وفقوا توفيقا طيبا في استعمالهم للأشعار (البيضاء) وذلك أن يحدد الوزن عدداً ثابتاً من المقاطع دون أن تكون هناك حاجة إلى القافية. أما في فرنسا فقد فشلت مثل هذه المحاولات التي قام بها فوفنارج»(61).

وهذه الشهادة التي أدلى بها أحد الباحثين الفرنسيين لصالح الشعر الإنجليزي هي التي دفعت العقاد ومدرسته للتعلق بالأدب الإنجليزي، وبناء مدرسة عربية على منهج تلك المدرسة، والثورة على التقليدية في الأدب العربي، شعره ونثره، وكان الشعر التقليدي هو السائد في ذلك الزمن الذي ظهر فيه العقاد وزملاؤه وأنصار مدرستهم،أضف إلى ذلك ما كان يشغل الرأي الفكري والنقدي من الأمور الفكرية الضعيفة، مثل تحرير المرأة وعدم تحريرها، مثلما قام به قاسم أمين في كتابه (تحرير المرأة 1892) والمنهج النقدي التقليدي القائم على الفنون البلاغية المسرفة في الزخرفة اللفظية، من جناس وطباق ومقابلة في اللفظ الخاوي من المعنى، خاصة عند علي الجارم والبكري وعبدالمطلب وحافظ، في تقليدهم للشعراء الأقدمين،مما استفز المجددين. يقول العقاد:

«أنا أطلب الكرامة من طريق الأدب والثقافة وأعتبر الأدب والثقافة رسالة مقدسة يحق لصاحبها أن يصان شرفه بين أعلى الطبقات

الاجتماعية ، بل بين أرفع المقامات الإنسانية بغير استثناء، أفي ذلك عار،أفي ذلك موجب للحقد والضغينة؟ كلا... بل فيه مأثرة وفيه فضل جديد على عالم الأدب في هذا الشرق المسكين الذي كان أدباؤه لا يرتفعون عن منزلة المضحكين والندماء المهرجين على موائد الأغنياء والرؤساء فإذا ارتفعوا عن هذه المنزلة قليلاً أو كثيراً فهم لا يرتفعون بفضل الأدب والفن بل بفضل وظيفة يعتصمون بها أو شهادة علمية ينتحلون سمعتها، أو ثروة يحسبون من أهلها، ثم يحترمون لأجلها على الرغم من كونهم كتابا أو شعراء، وها هو ذا إنسان يعرف حقه في الكرامة، ولا يعرف حقا لتلك الأصنام الاجتماعية تفرضه عليه»[62].

والعقاد يرى أن الأدب رسالة خالدة وليس وظيفة تستخدم لكل إنسان،وأن الأدب أسمى من أن يكون بوقا للمنتفعين،فقد استفزته قصيدة للشاعر علي الجارم يمدح فيها الملك فاروق، يقول منها:

«الشعر للملك مرآة مخلدة　　　على تعاقب أجيال وأدهار
صورت فيه سنا الفاروق مؤتلقاً　　　يزدان بـاثنين: إجلال وإكبار
وصفته فاتن الألوان مزدهراً　　　كأنما نقشته كف آذار»[63]

ولم تكن قصيدة علي الجارم بهذا الشكل من القبح والتقليدية التي وصفها بها العقاد، لكن الأمر يكمن في الموقف المسبق للعقاد من رجال الدولة وما يمليه الساسة على الأدب والأديب، والعقاد يرمي من وراء أحكامه هذه إلى أن يكون الأدب حراً غير مسيس. وكذلك ما ذكرت الدكتورة زينب عبدالعزيز العمري، عن العقاد في رده على توفيق الحكيم، في مقالة للحكيم حول وظيفة الأدب، عندما قال الحكيم: إن الأدب والأدباء لا يجدان من التكريم ما يلقاه «العمدة» الأمي، لا لشيء إلا أنه رجل من رجالات الدولة الرسميين. فيقول العقاد:

«أما أنا فإنني أستعيذ بالله من اليوم الذي يتوقف فيه شأن الأدب على اعتراف الدولة ورجال الدولة، لأن مقاييس هؤلاء الرجال ومقاييس الأدب نقيضان، أو مفترقان لا يلتقيان على قياس واحد، فمقاييس الدولة هي مقاييس القيم الشائعة التي تتكرر وتطرد وتجري على وتيرة واحدة، ومقاييس الأدب هي مقاييس القيم الخاصة التي تختلف وتتجدد وتسبق الأيام، مقاييس الدولة هي عنوان الحاضر المصطلح عليه، ومقاييس الأدب هي عنوان الحرية التي لا تتقيد باصطلاح مرسوم، وقد تنزع إلى اصطلاح جديد ينزل مع الزمن في منزلة الاصطلاح القديم»[64].

إن هذه الفلسفة التي أوردها العقاد في رده وتعليقه على مقالة توفيق الحكيم لم تكن بالرد المخالف للرأي ، فالحكيم يلوم الدولة ولا يتمنى أن يكون من رجالها، والدليل على ذلك استقالته من النيابة، وهي من المراكز المرموقة في زمانه، لكنه يصور حال الأديب وأدبه. بيد أن العقاد يرى أنه بأدبه أكبر من هذه الأمور المتوقفة على تكريم الدولة، فهو أكبر من التكريم بأدبه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والكل يعرف مقولته عندما دعي ليعطى الدكتوراه، فقال ومن سيناقشني فيها؟؟؟!!. وهو صاحب المقولة المعروفة: «قراءة الكتاب ثلاث مرات خير من قراءة ثلاثة كتب»[65]. وهذا دليل على أن العقاد يبني ثقافته على قراءات هادئة مستفيضة دقيقة، تعلمها من أستاذه الذي درسه في صغره في أسوان، الشيخ أحمد الجداوي، تلميذ الشيخ جمال الدين الأفغاني. وقد طعم هذه الثقافة بالثقافة الإنجليزية كما ذكرنا من قبل، فجاءت دراساته النقدية قاسية على الذين لم يستوعبوا هذه الثقافة التي بناها على التحليل النفسي. فقد أثرت مدرسته في الجيل الذي تلاه في الدراسات النقدية.

أما المدرسة الثالثة، فقد يكون وضعها مختلفاً في دراسة النص

النقدي عند محمد مندور عنه عند العقاد، فمندور ناقد أكاديمي تغلب على نقده الصفة العلمية البحتة، فعندما يدرس النص يدرسه باعتباره نصا من وجهة نظر الدراسات الأدبية أولاً، ثم من وجهة النظر الفنية في النص المنقود ثانياً،فلا يجزم برأي حتى يناقشه من الوجهة النظرية، ولنأخذ مجتزأ من كتابه، وهو يناقش قضية الشكل والمضمون التي دارت حولها المناقشات الكثيرة، بين النقاد والدارسين، ولكل جنس أنصاره ومعارضوه، فنجده يأخذ جنساً واحداً يناقشه مناقشة علمية أولاً، يقول:

«فأنصار المضمون يرون أن من واجب الناقد أن يتبين ما يريد الكاتب أن يقوله أو يوحي به للبشر أو يثيره فيهم من انفعال، ثم ينظر بعد ذلك - وفي المرتبة الثانية - في كيف قال أو أوحى أو أثر، وفي مدى نجاح الأصول الفنية التي اختارها واستخدمها لتحقيق هدفه، وإن كانوا لا ينكرون قيمة الجمال في الصورة الكلية للعمل الأدبي وفي صور التعبير الجزئية، لا باعتبار الجمال غاية في ذاته، بل باعتباره أيضاً وسيلة فنية ناجحة في تحقيق الهدف الإنساني وفتح العقول والقلوب والنفوس له»[66]. ويقف الدكتور مندور من النقد الأدبي والتاريخي، موقفين: موقف الناقد الذي يحلل النصوص الأدبية، وموقف المؤرخ للأدب، ويرى أن تاريخ الأدب مختلف عن التاريخ التقليدي، (تاريخ الوقائع)، ويؤكد على أن الالتزام بتاريخية الحدث الفني حتمية لا مفر منها، كإطار تاريخي يقوم على الزمان والمكان. وقد ناقش قضية النقد المنهجي عند النقاد العرب القدامى، ابن سلام وابن قتيبة ومن تلاهما من النقاد، وأن المنهج النقدي لم ينضج عند العرب بعد كما هو عند النقاد الغربيين، ويرجع السبب إلى بدائية العرب، وأن النقد يحتاج إلى عقلية ناضجة، وأن النقد علم لم تتوفر شروطه بعد، ومايزال المنهج النقدي بحاجة إلى بناء منهجي جديد على غرار المنهج الغربي الحديث.

ونلاحظ في رأيه الذي طرحه حول هذه الجزئية النقدية المختلف عليها إلى اليوم لم يقطع برأي حولها بقدر ما أعطى ملامح النقد الفني فيها، مثل (الجمال، الوسيلة الفنية، الصورة الكلية....).

ويتحول في نقده - أحياناً - من الأكاديمية الضيقة إلى الذوق الخاص، فيقول عند دراسته لشعر الشاعر إسماعيل صبري:

«ويمتاز إسماعيل صبري في شعره الذاتي برقة بالغة - وأن عاطفته تذوب في شعره، وشخصيته واضحة - كأن شعره قطعة من نفسه، ينطبق عليه القول (أسلوب الرجل هو الرجل نفسه)»(67).

ولا أدعي بعد هذا العرض السريع أنني أحطت بكل شيء في قراءة النصوص النقدية عند ثلاثة من أكبر النقاد في العصر الحديث، ولكل منهم مدرسته الخاصة في النقد، ومذهبه الجديد في الفكر العربي المعاصر. ويكفي ما أشرت به من المراجع والمصادر لمن أراد الاستزادة، والله الموفق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصادر والمراجع

1) عز الدين الأمين، نشأة النقد الحديث في مصر، ص 269، دار المعارف، القاهرة،ط 3، د.ت.

2) طه حسين، مقدمة كتاب كارلو نالينو، تاريخ الآداب العربية، ص 9، دار المعارف، القاهرة 1954م، نشرته ابنته، مريم نالينو.

3) دكتور عبدالله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 35، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1999م.

4) حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية إلى علوم العربية،ج 2،ص 468، القاهرة، 1292 للهجرة.

5) حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية، ص 473، مصدر سابق.

6) عز الدين الأمين، نشأة النقد الحديث في مصر، ص 18، مرجع سابق.

7) عز الدين الأمين، 19، مرجع سابق.

8) طه حسين، الأيام، ج 2، ص، 76 و77، الطبعة الرابعة والعشرون، دار المعارف، د.ت.

9) دكتور عبدالعزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، ص 25، عالم المعرفة، 272، الكويت.

10) الدكتور شوقي ضيف، في الأدب العربي المعاصر في مصر، ص 14، ط 8، دار المعارف، القاهرة 1983م.

11) الدكتور عبدالله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 33، مرجع سابق.

12) مصطفى عبد الغني، تحولات طه حسين، ص 20، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990م. وأحمد بو حسن، الخطاب النقدي عند طه حسين، ص 36، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1985م.

13) الدكتور عبدالله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 22.

14) أرسطاطاليس، نظام الأثينيين، ص290، ترجمة طه حسين، الأعمال الكاملة.

15) طه حسين،الأعمال الكاملة، ج 9،ص 50، 51، دار الكتاب اللبناني، 1973م.

16) طه حسين، في الأدب الجاهلي،ص 398 وما بعدها، القاهرة، 1926م.

17) طه حسين،حديث الأربعاء، ج1، ط 11، ص 30 وما بعدها، دار المعارف، القاهرة.

18) عز الدين الأمين، نشأة النقد الحديث في مصر، 257 و ما بعدها، مرجع سابق.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

19) طه حسين، حديث الأربعاء، 240، المصدر السابق.

20) أمين سامي، تقويم النيل، مج 1،ج 3، ص 73، القاهرة، 1936.

21) عمر الدسوقي، في الأدب الحديث،ج 2، ص 8 وما بعدها. ط 2، القاهرة، 1951م.

22) عز الدين الأمين، نشأة النقد الحديث في مصر، ص 59، مصدر سابق.

23) نجيب العقيقي، المستشرقون،ص 207، ط 2، القاهرة، 1947.

24) محمد الخضر حسين، نقض كتاب في الشعر الجاهلي، ص 17، القاهرة، 1345 للهجرة. وانظر مجلة الجامعة الآسوية الملكية،سنة 1916، ص397.

25) لمزيد من المعلومات انظر أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 272، ط 3، القاهرة، 1946م. وزكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ج 1، ص 33، القاهرة، 1934م.

26) دكتور سلطان سعد القحطاني، الرواية في المملكة العربية السعودية، نشأتها وتطورها، ص 106، الصفحات الذهبية، الرياض، 1998/1419.

27) دكتور أحمد ضيف، مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص 77، القاهرة، 1921م.

28) طه حسين، حديث الأربعاء،ج 2، ص 130، وما بعدها، دار المعارف، القاهرة، 1951.

29) عبدالله إبراهيم، المرجعيات المستعارة، ص 48، مصدر سابق.

30) عباس محمود العقاد، آراء في الآداب والفنون، ص 22، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.

31) مصطفى علي عمر، دراسات في النقد الأدبي، ص 233، دار المعارف، القاهرة.

32) طه حسين، حديث الأربعاء، ص، 5-7، مصدر سابق.

33) مصطفى علي عمر، ص 241 وما بعدها، مصدر سابق.

34) انظر الكلام المفصل عن هذه المدرسة في كتاب محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، ج 1، ص37 وما بعدها، القاهرة، 1955م.

35) عباس محمود العقاد، مراجعات في الأدب والفنون، ص 7 وما بعدها، المطبعة العصرية، 1925، القاهرة.

36) العقاد، خلاصة اليومية، مطبعة الهلال، القاهرة، 1912م.

37) محمد خليفة التونسي، فصول من النقد عند العقاد، ص 38، القاهرة.

38) ابن رشيق، العمدة،ج 2، 117، والحاتمي في زهر الآداب، ج 3، ص 17.

39) العقاد، خلاصة اليومية، ص 15، مصدر سابق.

ARCHIVE

40) المصدر نفسه، ص 17.

41) المصدر نفسه، ص 86.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

42) العقاد، مراجعات في الأدب والفنون، المطبعة العصرية، ص 93 وما بعدها، القاهرة، 1925م

43) العقاد، المصدر نفسه، ص 101.

44) العقاد، المصدر نفسه، ص 160.

45) العقاد، المصدر نفسه، ص 170.

46) مصطفى لطفي المنفلوطي، النظرات، ج 3، ص 84، مقالة بعنوان «الرحمة» دار الثقافة، بيروت.

47) العقاد، عبقرية الصديق، ص 67، مطبعة المعارف، 1943، القاهرة.

48) عز الدين الأمين، نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، ص 189، مصدر سابق.

49) دكتور محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، ج 1،ص 38وما بعدها، مصدر سابق.

50) عز الدين الأمين، نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، ص 190، مصدر سابق.

51) الدكتور محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 10، دار نهضة مصر، القاهرة.

52) الدكتور محمد مندور، في الميزان الجديد، ص 47 وما بعدها. دار المعارف القاهرة.

بالذّم؛ لأن المتلقي الذي لا يفكر إلا بعقل غيره، ولا ينظر إلا بعيني سواه، لا يدرك إلاّ ما يدركه الآخرون. فهو دليل ضعف، والمتلقي العاقل «يربأ بنفسه وتدخل عليه الأنفة من أن يكون في سبيل المقلّد الذي لا يبتّ حكماً، ولا يقتل الشيء علماً، ولا يجد ما يبرئ من الشبهة، ويشفي غليل الشاك، وهو يستطيع أن يرتفع عن هذه المنزلة، ويباين من هو بهذه الصفة، فإن ذلك دليل ضعف الرأي ، وقصر الهمّة ممن يختاره ويعمل عليه»(125).

المقلّد تستعبده أفكار الآخرين، فيصبح العلم تكراراً لأفكارهم ومقولاتهم من غير أن يعمل فيها ذهنه، يتلقاها على أنها العلم الصحيح، ولا يسائل نفسه عن قيمة تلك المقولات والأفكار، وإنما يقول مثل ما قالوا: من جزالة اللفظ، وجودة السبك، وصحة الطبع، فيحمل الألفاظ على ظاهرها، ولا يعي ما ترمي إليه من دلالات خفيّة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن المعرفة صناعة، ودين الإسلام هو دين المعرفة والاجتهاد ولهذا حثّ الإسلام على الاجتهاد فكان للمجتهد إذا أخطأ أجر، لأن الاجتهاد إعمال للعقل، وقد حثّنا الله في كتابه على إعمال العقل في أكثر من مائتي موضع، لما في إعمال العقل من تقدير للإنسان وإعلاء لمكانته، وإيمان بقيمته في صناعة الحياة، أما التقليد فلو لم ينطو إلا على «شناعة التبعيّة، والخطو على مدبّ أقدام الآخرين، لكان وحده كافياً في رفضه»(126).

هذا الاقتفاء غير الراشد هو الذي يجعل المتلقي عبداً للأعراف والمقولات، والرؤى، ينقلها ولا ينقدها ، وهي تنطوي على أخطاء، لم يكتشفها لأنه تابع لها، معتاد أن يضع عقله وراء كل مقولة.

لقد كان عبد القاهر مولعاً بمراجعة كلام الآخرين، وفحصه،

53) الدكتورة زينب عبدالعزيز العمري، شعر العقاد، ص 38، مكتبة الشباب، القاهرة.

54) الدكتور محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 12، مصدر سابق.

55) المصدر نفسه، ص 12.

56) لمزيد من المعرفة حول هذا الموضوع انظر ابن سلام في كتابه (طبقات الشعراء) ص، 48، 78، 99، وما علق عليه محمد مندور من آراء في منتهى الدقة، في كتابه، النقد المنهجي عند العرب.

57) انظر في هذا الصدد، دراسات الدكتور شوقي ضيف التاريخية النقدية، والكثير من الدراسات التي طبقت على الشعر والرواية والقصة القصيرة، وهي أكثر مما تحصى في العالم العربي وغير العالم العربي.

58) الدكتور محمد مندور، منهج البحث في تاريخ الآداب واللغة (مترجم عن ماييه ولانسون) ص 14، المصدر السابق.

59) الدكتور محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 27. مصدر سابق.

60) الدكتور مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ص 33، الدار القومية للطباعة، القاهرة.

61) فينست، نظرية الأنواع الأدبية، ص 78، ترجمة الدكتور حسن عون، مطبعة رويال، الإسكندرية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

62) عباس محمود العقاد، أنا، ص 24، دار الهلال، القاهرة.

63) ديوان علي الجارم،ج 1، ص 147، دار الشروق، القاهرة، 1986.

64) الدكتورة زينب عبدالعزيز العمري، شعر العقاد، ص 81، مرجع سابق.

65) الدكتورة زينب عبدالعزيز العمري، ص 89، المصدر السابق.

66) الدكتور محمد مندور، الأدب وفنونه، ص 152، جامعة الدول العربية، القاهرة، 1963.

67) الدكتور حامد عبده الهوّال، دراسات في الأدب العربي الحديث، ص 79، مكتبة الفلاح، الكويت، 1979م.

* * *

شاعرية التشبيه
كما يراها العقّاد
في نقد شوقي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمود إسماعيل عمّار

ذاكرة المصطلح:

التّشبيه إدخال أمرين في علاقة تقوم على الاشتراك في صفة أو أكثر... وهو سمة غريزيّة في الإنسان يربط بها بين الأشياء، ويشدّ بعضها إلى بعض.. وهو أيضًا سمة من وحدة الكائنات، ووحدة الوجود. فليس عجيبًا أن يلجأ إليه الإنسان عند التّعبير لتوضيح غامض أو تجلية خفيّ، أو تقريب بعيد ، والانتقال من حالة إلى حالة آخرى أقوى أو أوضح أو أجلى، أو آلف.. أو آنس..

ولذا رأى قدامة أنّ أفضل التّشبيه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصّفات أكثر من انفرادهما حتّى يدني بهما إلى حالة الاتحاد..[1].

ويعترف المبرّد بكثرة التّشبيه في كلام العرب، حتّى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يبعد[2].

وقد علّل العقّاد - رحمه الله - كثرة التّشبيه عندهم بأمرين:

1 - الحياة البدويّة: فأهل البداوة أكثر تشبيهًا بطبيعة معيشتهم، لأنّ التفرّس والتوسّم وإنعام النّظر عندهم حاجة من حاجات الحياة بين الجبال والصّحارى والسّهول في الإقامة والسّفر وتمييز فصائل الحيوان.

2 - الحياة الضاحية الواضحة والشّمس السّاطعة البعيدة عن الضباب والغابات الّتي تلفّ الأشياء بالغموض[3].

ولأهميّة التّشبيه وكثرته في الشّعر والنّثر، ودوره في التّصوير، ونقل المشاعر؛ احتلّ مكانًا في المعركة الأدبيّة الّتي شنّها العقّاد - ومدرسته على أمير الشّعراء أحمد شوقي - من النّاحيتين النّظريّة - وقد

نالت قسطًا كبيراً - والتطبيقيّة - وقد نالت قسطًا أقلّ - ولذا أحببت أن أعالج هذا الموضوع...

أولاً: المهاد النّظري للتشبيه عند العقّاد

التّشبيه في الإطار العام

1 - بدأ العقّاد الحديث عن التّشبيه في بواكير إنتاجه الأدبيّ، في أوّل كتاب نشره سنة 1912م وهو خلاصة اليوميّة الذي جمع فيه كتاباته الّتي بدأها منذ سنة 1907م.

ولا يشير حديث العقّاد في هذه الخلاصة إلى بعد فكريّ أو منحى نقدي معيّن، بقدر ما يشير إلى الاهتمام بالتّشبيه والعناية به في هذه الفترة المبكّرة من حياته، ومكانته في التّصوير الفنّي، ولا تتجاوز هذه الفقرة بضعة أسطر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

2) ولمّا صدر الجزء الثّاني من ديوان شكري سنة 1913م قدّم له العقّاد بكلمة تضمّنها فيما بعد كتابه «مطالعات في الكتب والحياة».

تحدّث فيه عن أثر الاستعارة والتّشبيه، ومكانة الإحساس فيهما ، فالعين لا تبصر والأذن لا تسمع إلاّ بقوّة النّفس، ولا تبلغ الحواس خبراً إذا كانت النّفس ساهية والمدارك غير واعية.

3) في كتاب «فصول» وهو من كتبه الأولى، ويضمّ مجموعة مقالات يرجع تاريخها ما بين 1913-1922م تناول تحت عنوان «الوصف الشّعري». الكتّاب الّذين يرون أنّ الوصف الشّعري يمثل المناظر للعين ويجهلون أنّه يرمز إلى العواطف والإحساسات الّتي في النّفس.

فإذا وصف الشّاعر الوردة فليس المقصود من وصفها أن تعلم أي شيء

تشبه، بل المقصود أن تعلم أيّ شيء هي في النّفس، والشّاعر المطبوع لا يعنيه أن يشبه حبيبه كما يشبه الشرطة المجرمين في أوراق تحقيق الشخصيّة، وإنّما يعنيه أن يشبه كلفه به، وهيامه بمحاسنه، وما يأتي في خلال ذلك من تمثيل تلك المحاسن، فإنّما يأتي عرضًا لإظهار مبلغ ذلك الهيام، أو للدلالة على استحقاق المحبوب له، إن كان لتلك الدلالة قيمة[4].

4) كتب مقالاً على إثر صدور كتاب «الصحائف» لمي زيادة (ت 1941 ضمّنه كتابه «مطالعات في الكتب والحياة» الصادر سنة 1924، وفيه يعلن إعجابه بالشّاعر إسماعيل صبري (1854-1923)، لأنّ الأخير: يزري على التّشبيه بالزبرجد والياقوت والمرجان، وبقيّة الجواهر الّتي كلف المتأخرون بذكرها في أشعارهم، ويكره الإكثار من (كأن وكأنّما) رغبة منه في أن يكون التّشبيه محسوسًا بالفكر لا ملفوظًا باللسان، ويعلّق العقّاد على ذلك بقوله: وهذه صحّة ذوق يزيدها في القيمة أنّ الشّاعر نبّه إليها قبل أربعين سنة أو نحو ذلك، أي في الوقت الذي كانت جودة التّشبيه فيه تقاس بنفاسة المشبّه به.

5) في مقالة نشرت في 1928/6/8م بعنوان «الشّعر العربيّ والشّعر الإنجليزي» ضمّنها كتابه «ساعات بين الكتب». يفرّق بين الشّعر العربيّ والشّعر الإنجليزي، فيرى أنّ:

الشّعر العربيّ يدور أكثره على الحسّ، والشعر الإنجليزي يدور أكثره على العطف والخيال.. والشّاعر العربيّ يصف امرأة لها صفات جسديّة، من الفرع إلى القدم، تقاس وتكال، أمّا العاشق الإنجليزي: فيصف المرأة الّتي يحبّها كأنها روح عاطف له ثوب من الجسد الجميل، والشّاعر العربيّ يشبه ما يصفه، فإذا هو يعنى بالصّورة المحسوسة، دون الصّورة الباطنيّة، ويريك الهلال منجلاً، والقمر درهمًا

فضيًا، والبستان طنافس ونمارق، ولا يحكي لك وقع هذه الأشياء في النّفس، كما يحكي لك صورتها في الأحداق، ولولا ابن الرّومي لخلا الشّعر العربيّ من ملكة التصوير العالية وتشبيهاته الخياليّة الرّفيعة[5].

6) وفي سنة 1930م أصدر كتابه «ابن الرّومي حياته من شعره» وفيه تبدت كثير من آراء العقّاد وجمهوريته النّقديّة، وشخصيّته المحلّلة الناقدة، وذكر في هذا الكتاب موازنة الرّواة بين تشبيهات ابن المعتزّ وتشبيهات ابن الرّومي، وعلّق عليها قائلاً:

قد تصحّ هذه القصّة أو لا تصحّ، ولكنها على الحالتين تدلّ على رأي شائع في التّشبيه، وهو أنّ نفاسة التّشبيه إنّما تقاس بنفاسة المشبه به، وأنّ الغرض من التّشبيه إنّما هو مضاهاة أبيض على أبيض، وأصفر على أصفر، ومستطيل على مستطيل ممّا يرى بالعين ولا فضل فيه للشّعور والتّخيّل..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

7) في سنة 1937م أصدر كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي»، وهو مجموعة مقالات أسبوعيّة تناول فيها شعراء الجيل الماضي في مصر، ومنهم السيّد توفيق البكري (ت 1932).

فوصفه بمحاكاة المقامات والإكثار من التّشبيهات، ولولا ذاك لكان أقرب إلى السّليقة، وأدخل في باب الأدب الحديث[6].

وعلى إثر اعتراض أحد القرّاء على هذا الحكم يكتب مقالاً آخر عن البكري، يتحدّث فيه عن التّشبيه، فيقول[7]:

يخيّل إلى بعض القراء والنقّاد أن التّشبيهات هي قوام الشّعر، ودليل الشّاعريّة .. ولا تكون كذلك إلاّ إذا جاءت وسيلة لحسن التعبير، ولم تكن غاية يتعمدها الشّاعر ويتكلّف لها .

تصوّر هذه الأقوال موقف العقّاد من التّشبيه بشكل عام، وإدراكه لدوره في التّصوير، وضرورة اعتماده على انطباعات النّفس، وخوالج الوجدان ليبثّ فيه الحركة. وقد أفاد العقّاد من هذه الآراء عندما تصدّى للمعركة الّتي دارت رحاها مع أحمد شوقي.

التّشبيه في نقد العقّاد لشوقي

تدور هذه المعركة حول التّشبيه عند شوقي على ثلاث مراحل رئيسة تختلف في الدّوافع، والأزمنة، واللغة الّتي عولجت بها، وسنعرض هذه المراحل كلاً على حدة:

أولاً: بعد المنفى

نفى الاحتلال البريطاني أحمد شوقي عند قيام الحرب العالميّة 1914م إلى أسبانيا لأسباب سياسيّة ليس هنا محلّ عرضها، وبقي في منفاه إلى يوم 1920/2/19م في أعقاب ثورة مصر سنة 1919م[8].

واستقبلته بعض الصّحف ولا سيما صحيفة «عكاظ» المصريّة استقبالاً حافلاً، وأشادت بقدراته الفنيّة وشعره، وهاجمت العقّاد والمازني - أصحاب المذهب الجديد في الشّعر - وحطّت من شأنهما، واستطالت عليهما بالشّتم، وعيّرتهما بالتقصير عن قدر شوقي، والتخلّف عن شأنه[9].

وكان ثمرة ذلك أن ألف العقّاد والمازني كتيّبًا سمّياه «الدّيوان» في جزءين، وفي هامش الجزء الأوّل أنّه صدر في يناير، وصدر الجزء الثّاني في فبراير سنة 1921، وأعيد طبعهما بعد شهرين[10]. ويقول المازني: لهذا الاسم تاريخ يرجع إلى سنة 1915 ليس هذا مكان سرده[11].

وفي الدّيوان نقد العقّاد شوقيًا والرّافعي، ونقد المازنيُّ شكريًا

والمنفلوطي، لكن النّصيب الأوفى شغله العقّاد في نقد شوقي، وتناول الحديث عن التّشبيه، كما قدّم نماذج تطبيقيّة على بعض القصائد كما سأوضّح. تناول المازني من هم أقلّ (قوّة وشهرة من شوقي، أمّا العقّاد فقد تناول ملك الشّعر وأمير الشّعراء الذي يدوي باسمه العالم العربيّ كلّه) (12).

تحدّث العقّاد عن التّشبيه عندما عرض لقصيدة شوقي في رثاء محمّد فريد.

يبدأ العقّاد حديثه في هذا الموضع معلنًا أنّه سيلقي على شوقي درسًا في التّشبيه لا يعرفه، ولم يسمع به، لعلّه ينفعه، أو يفيد منه في صنعة الشّعر، ويوجّه الخطاب إليه بقوّة، ويقف في هذا الخطاب موقف المعلّم من تلميذه، متعاليًا شامخًا، مشعرًا إيّاه بالجهل، متهكّمًا على وعيه الشّعريّ والأدبيّ. موحيًا أنّه لا يدرك حقيقة الشّعر، واصفًا شوقيًّا بالشّاعر العظيم - سخرية واستخفافًا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد رأيت أن أقسم هذا النّصّ إلى فقرات لتوضيح محتوياته:

1 - الشّعور بجوهر الأشياء:

اعلم أيّها الشّاعر العظيم. أنّ الشّاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعدّدها، ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشّاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنّما مزيّته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه، وصلة الحياة به.

2 - التّشبيه ينقل الشّعور:

وليس همّ النّاس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسّمع، وإنّما همّهم أن يتعاطفوا، ويودع أحسّهم وأطبعهم، في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه

وإذا كان وكدك من التّشبيه أن تذكر شيئًا أحمر، ثُمَّ تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد ، ولكن التّشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة ممّا انطبع في ذات نفسك. وما ابتدع التّشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإنّ النّاس جميعًا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنّما ابتدع لنقل الشّعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس.

3 - قوّة الشّعور تزيد الحياة كالمرآة تزيد الضّوء:

وبقوّة الشّعور وتيقّظه، وعمقه واتّساع مداه، ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشّاعر على سواه، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربًا مؤثّرًا، وكانت النّفوس توّاقة إلى سماعه واستيعابه، لأنّه يزيد الحياة حياة، كما تزيد المرآة النّور نوراً، فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشّعاع، فتضاعف سطوعه، والشّعر يعكس على الوجدان ما يصفه، فيزيد الموصوف وجوداً إن صحّ هذا التّعبير، ويزيد الوجدان إحساسًا بوجوده.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

4 - التّمييز بين أنواع الشّعر:

وصفوة القول أن المحكّ الذي لا يخطئ في نقد الشّعر هو إرجاعه إلى مصدره: فإنْ كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس، فهو شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حيًّا، ووجدانًا تعود إليه المحسوسات، كما تعود الأغذية إلى الدم، ونفحات الزّهر إلى عنصر العطر؛ فذلك شعر الطّبع القويّ، والحقيقة الجوهريّة.

وهناك ما هو أحقر من شعر القشور والطلاء، وهو شعر الحواس الضالّة والمدارك الزائفة، وما إخال غيره - كلامًا أشرف منه بكم الحيوان الأعجم[13].

ثانيًا: بعد الإمارة

وتمضي الأيّام من عام 1921 حين صدور كتاب الدِّيوان، إلى (إبريل) ربيع عام 1927 حين اجتمع شعراء من الأمّة العربيّة في مهرجان كبير بدار الأوبرا المصريّة بالقاهرة، وأجمعوا على تتويج أحمد شوقي أميراً للشّعراء برعاية الملك فؤاد، ورئاسة سعد زغلول، رئيس مجلس النوّاب لعهده - وصديق العقّاد (ت 1927)، وبايعه الحاضرون، وأنشد حافظ إبراهيم في ذلك قصيدة المبايعة.

وعلى إثر ذلك تجدّدت حملة العقّاد على شوقي، وسلّ قلمه وسيفه ولسانه، وجنّد قدرته على المحاورة والجدال، وسلّط مدافعه ومقالاته على شوقي من جديد، وكتب ثماني مقالات تحت عنوان «الشّعر في مصر» ابتداءً من 1927/5/6 إلى 1927/6/24 وقد تضمنها كتابه «ساعات بين الكتب» من ص 173-236.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خصّ (شوقيًا) فيها صراحة بثلاث مقالات. ولكن المقالات الأخر كانت تلمس «شوقي» أيضًا، وتشير إليه؛ لأنّها تتحدّث عن طبيعة الشّعر، ورسالته، وسوء التّقليد فيه، وأثر الصّناعة عليه، ويشنع على شعر الحواس، ووصف الأعضاء، ويدعو إلى شعر الحالات النّفسيّة. وترجم نماذج من شعر توماس هاردي، لبيان أثر التّعبير الوجداني، وهذه الحالات هي التي نقصت في شعرنا القديم والحديث على حدّ تعبيره[14]. ونقد فيها قصيدتين من أهمّ قصائد شوقي هما: قصيدته الّتي ألقاها في حفل تتويجه، والسينية الّتي عارض فيها البحتري.

لم يتوسّع العقّاد في هذه المقالات في الحديث عن التّشبيه، ولكنّه أورده نقطة من ضمن نقاط يشكو فيها من جمود الشّعر، وتخلّف الشّعراء، ونحن نوردها في نقد شوقي لأنّها أثيرت في مناسبة إمارته للشّعر، مما يدلّ أنّ المقصود شوقي ومن يسير على منواله:

وإخضاعه للتأمل، وكثيراً ما يكتشف فساداً في التأويل؛ لأنه أعمل عقله، ولم يرض أن يكون تبعاً لكل عالم[127]. ولم تكن حملة عبد القاهر على المقلدين شعاراً يتمترس خلفه، وإنما كانت مبدأ يؤمن به، فاتفق الإطار النظري مع النّظرات التحليليّة التي قدمها في كتابيه، وقدّم بهذا السلوك العلمي نتائج علميّة «لم يستطع أن يصل إليها أحدٌ ممن سبقه في هذه الدراسات»[128].

(5) إدراك التفاصيل:

الإبداع قوامه البحث عن التفاصيل، والفروق بين مستويات الكلام تقع في البحث عن الجزئيات؛ لأن النظر المتعجل لا ينغمس في جوهر الأشياء، وإنَّه يقف على ظاهرها، ولهذا قيل: «النظرة الأولى حمقاء»[129] أما النظر الثاقب فإنه يتجاوز القشور إلى الجوهر، ولا يقتنع بالنظرة العجلى التي يدركها الناس جميعاً، ويطمح إلى التفرّد وإدراك الدقائق «تجد الجمل أبداً هي التي تسبق إلى الأوهام وتقع في الخاطر أولاً، وتجد التفاصيل مغمورة فيما بينها، وتراها لا تحضر إلا بعد إعمال للرويّة واستعانة بالتذكّر»[130].

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فإذا ما وازنا بين قول عنترة العبسي في صفة السيف:

يتابع لا يبتغي غيره بأبيض كالقبس الملتهب[131]

وقول امرئ القيس:

جمعت رُدينيّاً كأن سنانه سنا لهب لم يتّصل بدُخانِ[132]

وجدنا تفاوتاً في النظر مع أن المشبه به واحدٌ وهو «شعلة النار»، وسبب التفاوت أن امرأ القيس فصّل ما أجمله عنترة، حيث شبه السيف بالنار الملتهبة، أما امرؤ القيس فقد استبعد الدخان، وجعل اللهب خالصاً

1 – الصّور النّفسيّة:

يؤكّد العقّاد في هذه المقالات أن الشّاعريّة الحسيّة شيء، والشّاعريّة النّفسيّة شيء سواه. وأنّ الفرق كبير بين شعر الحسّ، وشعر الرّوح[15].

2 – التّنوّع والتّشابه بين الشّعراء:

يرى العقّاد أنّ بين شعراء العربيّة تشابهًا مسؤومًا ، كأنهم خلقة واحدة ؛ صبّت في قوالب يميزها الطول والعرض، ولا يميّزها عرض من أعراض النّفوس أو سرّ من أسرار الحياة.

يصفون الرّبيع جميعًا ، فلا هذا مميز بإدراك الظّلال والألوان، ولا ذاك مميّز بطرب الألحان والأصداء، ولا غير هذا وذاك مميّز بأشواق الهوى، ونزعات الشّعور، وخفقات الإحساس[16].

3 – البصمة الشخصيّة:

هم جميعًا سواسية في تشبيه الورود بالخدود، والبلابل بالقيان، والأزهار بالأعطار، وما إلى ذلك من الصّيغ المحفوظة، والصفات المعهودة، والربيعيات الّتي لا لون فيها، ولا صدى، ولا حسّ. فلو كان في عالم السّرائر مشبهون يتعقّبون الجناة بسمات الوجوه والأجسام، لحار – والله – المساكين في كتابة التّشبيه، وتقدير الأوصاف، وتحرير المزايا بين أولئك الشّعراء. فهم يعرفون بالملابس والأسماء، ولا يعرفون بالأوصاف والسّمات[17].

4 – اعتماد التّشبيه على الحواس لا على الإحساس:

كل ما يشهدونه من روعة الحياة لا يتعدى ذلك الذي يشهده كلّ ذي عينين حيوانيتين؛ كلبيتين أو بقريتين، أو فيليتين، إلى آخر ما في الحديقة من ذوات العينين.

فلو نطقت الكلاب والقطط يومًا باللغة العربيّة لعلمت منها أنّها

هي أيضًا تفهم كما يفهم شعراؤنا أنّ الورد أحمر، وأنّ الياسمين أبيض، وأنّ الزّرع أخضر، وأنّ في الدّنيا أشياء أخرى حمراء وبيضاء وخضراء تشبه هذه الأشياء.

وربما زادت على شعرائنا بفهم ما لا يفهمونه، وهو تحيّة الحبّ الّتي يحيّي بها كلّ ذي إحساس مقدم الرّبيع حاشا شعراءنا النّابغين[18].

ثالثًا: بعد الوفاة

تناول العقّاد في كتاب «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي» الذي أصدره بعد وفاة شوقي سنة 1932 بخمس سنوات أحد عشر شاعراً من أبناء ذلك الجيل، كتب عن كلّ منهم مقالاً، وخصّ البارودي وشوقيًا بأربع مقالات لكلّ منهما، شغلت قرابة نصف الكتاب، وختم الحديث في الكتاب بمقالات شوقي، ممّا يرجّح أنّها آخر المقالات تاريخًا، عني بالتنظير في هذه المقالات الأربع، وقارب شوقيًا في المقالة الثالثة، وظلّ على قسوته في الرّابعة حين نزع عن شوقي صفة الوطنيّة، وألحقه بالترك المتمصرين، فمصر الّتي يذكرها شوقي في شعره؛ مصر الأسر المالكة، والعروش الحاكمة، وليست بمصر الشّعب والسّلالات الوطنيّة، ولا يخلع شوقي كسوة التّشريفات عن عاتقه (كما كتب أربع مقالات بعد وفاة شوقي في الصّحف، ولكنها لم تجمع، وقد أورد عبد الغفور عطّار ملخّصها)[19].

لم يتحدّث العقّاد في هذا الكتاب عن التّشبيه عند شوقي بشكل مباشر. ولكن الموضوعات التي أثارها ذات صلة ومساس قوي بطبيعة التّشبيه على نحو ما أوضحته في المواقف السابقة، وتتلخّص فيما يأتي:

- **شعر الشخصيّة:**

ليس شعر شوقي شعر الشخصيّة، والنّفس الممتازة-الخاصة، وليس

هو رسالة حياة ولا نموذج من نماذج الطّبيعة، وإنّما هو ضرب من المصنوعات، والفرق بينه وبين شعر الشخصيّة؛ أنّ الشّخصيّة تعطيك الطّبيعة كما تحسّها هي، لا كما تنقلها بالسّماع والمجاورة من أفواه الآخرين، وهذه هي الطّبيعة وعليها زيادة جديدة. تطلبها أبداً، لأنّ الحياة والفنّ - على حدّ سواء - موكلان بطلب الجديد.

وإنّما يستحقّ الشّعر أن يسمع ويحفظ حين يرينا ما في الدّنيا، وما في نفس إنسان، ونعرف فيه الطّبيعة على لون صادق، ولكنّه لون بديع فريد لأنّه لون القائل دون سواه[20].

● **الذّوق الشّائع، والذّوق المبدع:**

الذّوق الشّائع هو الذّوق الذي يتملّى الجمال ويستحسنه حين يراه معروضًا عليه، أمّا الذّوق المبدع فيضيف من عنده شيئًا إلى شعور النّاس بما يراه ويصفه ويحكيه، وينقل إليك إحساسه بالشيء القديم، فإذا بك كأنما تحسّه أوّل مرّة. إنّ بيتًا واحدًا كبيت البحتري:

أتاك الرّبيع الطّلق يختال ضاحكًا من الحسن حتّى كاد أن يتكلّما

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

ليساوي كلّ ما نظم شوقي في ربيعياته وريحانياته، ومناظر النّيل أو مناظر البحور. ولو لم يكن البحتري قد أحسّ بشاشة الطّلاقة، وزهو الاختيال؛ لكانت له مندوحة بوصف الأحمر يبحث له عن أحمر مثله في محفوظات المشبهين، ووصف العطر يطلق حوله النّدّ والبخور، وكلمة من هنا، وكلمة من هناك عن الخدود، والعيون، والوجد، والهيام[21].

القيم الفنيّة في كلام العقّاد:

1 - ذكرت فيما سبق الطّبيعة الموسوعيّة الّتي يمتاز بها العقّاد، والّتي اتّضحت في تناوله لجزئيّة نقديّة هو موضوع التّشبيه وتوظيفه في النّص الشّعريّ، ودوره في بناء الصّورة الفنيّة.

وقد عرض العقّاد رأيه - كما رأينا - بالحديث عن التّشبيه، بوجه عام كأداة من أدوات البناء الفني.. ثُمَّ جاء حديثه مرّة أخرى في سياق نقده لشوقي، والمعركة العنيفة الّتي خاضها ضدّه. ولكن العقّاد في كلّ ذلك لا يخرج عن خطّه العام، وتتكامل أراؤه هنا وهناك، على خلاف ما يتّهم به بعض النقّاد هذا العملاق من تناقض الآراء.. وتطوّر الأفكار[22].

ويعدّ النّص الوارد في كتاب «الدّيوان» محوريًا في هذا الموضوع، لأنّه لخّص رأي النّاقد، وجاء كتلة واحدة تجمع شتّى الاتّجاهات في النّصوص الأخرى.

2 - أبدى النقّاد المعاصرون - ابتداء من عمر الدّسوقي[23]، ومروراً بشوقي ضيف[24]، ومحمّد مندور[25]، ومحمّد غنيمي هلال[26]، وانتهاء إلى عبد الحيّ دياب - ثناءهم على الأفكار الّتي عرضها العقّاد في هذه الفترة المبكّرة حول الصّورة التشبيهيّة، والفهم الجديد لوظيفة التّشبيه في الشّعر، وعدّوها فتحًا في مجال النّقد الأدبي، تدلّ على فهم صحيح لحقيقة الشّعر، كما يفهمه الغربيّون، ويوافق ما يسلّم به النّقد الحديث في جميع مذاهبه، وينقل شعرنا نقلة كبيرة في المعاصرة والتعبير عن الذات، ويعدّ العقّاد أوّل من تناول هذا الموضوع في نقدنا العربيّ الحديث.

3 - يشير العقّاد إلى ما تتّصف به تشبيهات شوقي من سماكة تحول دون الشفافية النّفسيّة، ويراه يحتفي بالتشبيهات التقليدية الّتي لا تشف عن الحالة الشّعوريّة، ويقصد إليها قصداً حتّى أصبحت غاية في ذاتها.

4 - يوجب العقّاد أن يكون للتّشبيه وظيفة تصويريّة تكمل المعنى، وتشترك فيه، وتدلّ على الحركة العاطفيّة والنّفسيّة للمبدع، سواء

أكانت هذه الصّورة جزئيّة كتشبيه شيء بشيء، أم صورة كلية تنقل لوحة من عدّة أجزاء.. وتشتمل على عدّة عناصر.. وعندئذٍ تكون الصّورة نابضة بالحياة، ويمنحها التأثير ما تحمله من أحاسيس المبدع ووعيه، وبذلك يصبح التّشبيه وسيلة لجلاء المعنى، أو تقريب الفكرة.

5 - يوجب العقّاد على الشّاعر أن يشعر بجوهر الأشياء، بمعنى أن يتعمّقها، ويعايشها، ويكشف مكانتها ودورها، ويستبطن ذاتها، ولا يقف منها موقف المعدّد لها؛ مكتفيًا بملامسة السّطح الذي يتناول الأشكال والألوان.

وليس الغرض من جوهر الأشياء ما فهمه - الدّسوقي - حين قال: «الكشف عن حقائق الأشياء ولبابها لم يهتد إليه أحد»[27]، وراح مندور على أثر ذلك يعدّد مذاهب الفلاسفة حول حقائق الأشياء، وأقرّ أنّنا لا نعرف عن هذا اللباب شيئًا، ولايزال الفلاسفة يقتتلون حول تحديده[28].

ARCHIVE

فذلك ممّا لم يقصد إليه العقّاد بحال. وإنّما الحقيقة الّتي يتحدّث عنها العقّاد في هذا المقام هي الحقيقة الفنيّة، الّتي ترادف بدورها «الحقيقة النّفسيّة»، وليس لتلك الأخيرة من معنى إلاّ صدق الشّاعر في تعبيره عن «اللباب» و«الجوهر» و«الشّعور اليقظ»[29]. ومخالفة هذه الحقيقة تفضي إلى الإحالة وفساد المعنى - والافتعال.

6 - يوجه العقّاد في هذا النّص إلى تطابق الحركة الذهنيّة لدى الشّاعر مع الحركة اللّغويّة في التّعبير، بحيث تتكامل هذه مع تلك وتتّسق، فلا يقع الشّاعر فيما يقع فيه الكثيرون من التناقض بين التعبير والمشاعر، ممّا يبعدهم عن الصّدق الفني الذي تتدفّق دلائله في النّص، وتنضح به الألفاظ، ويشرق به وجه التّعبير.

7 - كشف العقّاد في هذا النّص الحاجة المتبادلة والمتشابكة والملحّة بين

المبدع والمتلقي، بحيث لا يستغني أحدهما عن الآخر، فالمبدع محتاج إلى المتلقي الذي يستجيب له، ويفهم منه، ويتفاعل معه، ولهذا يجب أن يلتمس الأسباب والعوامل الّتي تستقطب اهتمامه وتستثير نشاطه، وتستدعي مشاركته الوجدانيّة، ويصبح مرآة تعكس طبيعة المبدع الفنيّة، وقدراته الإبداعيّة، وذلك أجدى من كلّ ثناء.

والمتلقي محتاج إلى هذا المبدع الذي يفيده ويغذيه، وينميه وينهض به، ويتطلّع إلى إبداعاته الجديدة الّتي تشعّ آفاقًا فكريّة وعاطفيّة وتتميّز بوحدانيتها وانفرادها بعيدة عن الاجترار والإعادة، والصّلصلة الفارغة، والتّقليد المقيت.. إلى غير ذلك من أطر التوحد بين الطّرفين. وهذا ما نلحظه في قول العقّاد إذا كان وكدك من التّشبيه.. إلخ.

8 - الشّعر يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس الظاهرة، بالرجوع إلى الشّعور، والقدرة النّفسيّة المغذيّة، الّتي تخترق الظّواهر لتغوص في أعماق الوجود والأشياء، ولا يصحّ بحال الوقوف عند التّشابه الحسيّ بين الأشياء من مرئيّات أو مسموعات أو غيرها دون ربط التّشابه بالشّعور المسيطر على الشّاعر في نقل التّجربة.

9 - أنّ الصّورة الواحدة يمكن أن تكون صورة جافّة محنّطة.. أو جثّة هامدة لا حياة فيها. ويمكن أن تكون حيويّة.. تبعث فيها أنفاس الحركة والنّماء والتّفاعل.. وذلك يتوقّف على وجود الشّعور وعدمه.. وبمقدار الشّعور توجد الحركة والحيويّة في الصّورة.. وبفقدانه تموت الصّورة أو تتجمّد، يفهم ذلك من حديث العقّاد عن الهلال في تشبيهه ببعض الأمور الّتي فقدت دلالتها. وقوله:

«وإن كان لابُدّ من التّشبيه، فلنشبّه ما يبثه في نفوسنا من حنين، أو

وحشة، أو سكون، أو ذكرى، ففي هذا لا في رؤية الشّكل تختلف النّفوس».

10 - وتقود النّقطة السّابقة إلى ما ألحّ عليه العقّاد من شعر الشخصيّة، والامتياز، والبصمات الذاتيّة، والسمات الخاصّة، الفرديّة الّتي يتميّز بها الأديب، وينخلع بها من ربقة التّبعيّة والتّقليد، وينطلق إلى آفاق الحريّة والاستقلال؛ بما يحدثه من علاقات جديدة بين الأشياء تكون مثار الدّهشة، ومصدر الإبداع.

11 - قول العقّاد.. وما ابتدع التّشبيه لرسم الأشكال والألوان.. مبني على أنّ الصّورة الشّعريّة هي اللبنة الأولى في البنية الحيّة من القصيدة، ولا بُدّ لها - بحسب العقّاد - أن تنهض بوظيفتها الفنيّة ضمن هذا المركّب العضويّ، ومتى تعطّل أداء هذه الوظيفة بسبب اقتصار الصّورة على رصد الأغراض، أو تصيد العلاقات الحسيّة، أو عدم تناغم وظيفتها مع وظيفة الكلّ الشّعريّ؛ فإنها تصبح ضربًا من زغل الصّناعة، يجني على العمل ولا يخدمه[30].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

12 - الفنّ يجمل الحياة، والشعر يزيدها معنًى وعمقًا، ويلوّنها بلون جديد، يصبح امتداداً لانفعال الشّاعر أو الفنّان، بل هو يزيد الحياة حياة على رأي العقّاد.

وقد شبّه العقّاد ذلك بالمصباح الذي يوضع أمام المرآة، فيصبح نوره بقوّة مصباحين، لأنّ «المرآة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشّعاع فتضاعف سطوعه»، بل إنّ المصباح الذي يقع بين مرآتين يعكس عدداً لا ينتهي من الصّور والأشعّة، وإن تمادت في العمق أو البعد.

13 - يقسّم العقّاد في ضوء هذه القواعد الشّعر إلى:

- شعر القشور والطّلاء، وهو الشّعر الذي لا يرجع إلى مصدر

أعمق من الحواسّ، ويكتفي بمعطيات البصر والسّمع، ويقف عند الأشكال والألوان والظّواهر.

- شعر الطّبع والحقيقة الجوهريّة، وهو الشّعر الذي تجد فيه وراء الحواس شعوراً حيًا، ووجدانًا تعود إليه المحسوسات، كما تعود الأغذية إلى الدّم، ونفحات الزّهر إلى عنصر العطر.
- شعر الحواس الضالّة، والمدارك الزائفة، وَهُوَ أحقر من شعر القشور والطلاء، وأشرف منه بكم الحيوان الأعجم.

قراءة ثانية لآراء العقّاد:

1 - ممّا يسترعي الانتباه في قضيّة كتاب الدّيوان أنّ صدور الدّيوان جاء مباشرة بعد عودة شوقي من المنفى. واقترن ذلك بغياب شوقي عن مصر ستّ سنوات متوالية من 1914 حين قيام الحرب العالميّة الأولى إلى 1920 حين سمحت له بريطانيا بالعودة، ثُمَّ صدور الدّيوان بعد سنة من عودته - يناير 1921 - وصحيح أنّ شوقي كان يرسل ببعض قصائده من المنفى، وأنّ بعضها قد نشر في الصّحف المصريّة. لكن علينا أن نسترجع هذه الفترة الزمنيّة الّتي لم تكن وسائل الاتّصالات فيها تطوّرت، فلا بريد إلكتروني، ولا فاكس، ولا هاتف، ولا حاسوب.. ولم يكن إلاّ البريد العادي المحمول غالبًا بالبحر، مع سوء التّوزيع، وعدم توافر صناديق البريد، وتعرّض الكثير منه للضّياع وضلال الطّريق.. فكم. وكيف كان يصل شعر شوقي إذاً..

2 - على الرّغم ممّا يقوله العقّاد في مقدّمة الدّيوان «وقد سمع النّاس كثيراً عن هذا المذهب في بضع السّنوات الأخيرة، ورأوا بعض آثاره، وتهيّأت الأذهان الفتيّة المتهذّبة لفهمه»(31).

وعلى الرّغم ممّا يقوله صديقه الحميم عبد الغفور عطّار[32] «من العوامل أنّ الدّعوة إلى المذهب الجديد، لم تؤثّر في الشّعر العربيّ، كما كان يريد (العقّاد)، وعناد شوقي في سلوك طريق التّقليد».

فلا سبيل إلى الاعتراف بوجود بوادر تمهّد لأفكار الدّيوان على هذا النّحو، وتوجّهها بكلّ قوّة لهدم شوقي، وإسقاط شعره. وإلاّ لظهر ذلك في مقالات العقّاد الّتي جمعها في كتبه، وكثير منها يذكر تاريخ نشر المقال..

ولابُدّ من الاعتراف في الوقت نفسه، بمباغتة العقّاد شوقيًا، بإنشاء الدّيوان، وإخراجه متوجّهًا في غالبيّته إلى شخصيّة شوقي، وطعنه في صميم فنّه ومهنته - دون سابق إنذار -.. ممّا يدعم ما قلناه فيما سبق.

3 - يسترعي الانتباه هذه الاندفاعة القويّة والحامية الّتي صدر بها كتاب الدّيوان.. والذي يمثّل نقلة بالنّسبة للحياة الفكريّة للعقّاد.. فلم يؤلّف العقّاد قبل هذا الكتاب[33] ولا بعده قريبًا منه كتابًا آخر على منواله. لأنّ كتب العقّاد في هذه الآونة كانت مقالات ينشرها في الصّحف الأدبيّة، ثمّ يجمعها في كتاب. مثل الخلاصة اليوميّة، والشّذرات، والفصول، والمطالعات، والمراجعات، وغيرها. أما الدّيوان فأوّل كتاب ألّفه بقصد أن يكون كتابًا من البدء. ألا يثير ذلك الشّبهة حول هذا الكتاب؟ هل نجد فيه أسلوب العقّاد.. الأسلوب المكثّف المضغوط الذي يقوم على المساواة البلاغيّة، أو على الإيجاز في كثير من المواضع. أم نجد فيه الاستطراد والمترادفات، والعبارات المتساوقة، والإسهاب في الأسلوب، والإطالة في العبارة؟ ونجد إلى جانب ذلك العديد من المواضع الّتي ظهر فيها السّجع، والتكلّف في الأسلوب، وهو أوّل ما يكرهه العقّاد ويحاربه؟

4 - وإذا رجعنا إلى نصّ التّشبيه السّابق الذي يمثّل محور أفكار العقّاد، وأهم ما ذكره من أصول فنيّة في هذا السياق.. وشكل صلب المعركة الّتي أوقد نارها في وجه شوقي، نجد:

أنّ هذا النّص قد بدأ مقطوع السّياق بما قبله، وفرض على مكانه فرضًا؛ لم تسق إليه تسلسل الأفكار، ولم تستدعه مستلزمات التركيب، ولهذا يعدّ النّص مقحمًا إقحامًا في مكانه، ولهذا بدأ بقوله: «فاعلم أيها الشّاعر العظيم» على طريقة المؤلّفين القدماء. وبعد الانتهاء منه يعود الأسلوب إلى ما كان إليه قبل البدء به.. هذا من جانب.

ومن جانب آخر تختلف بنيته الفنيّة، وأسلوبه اللغوي عمّا سبقه وعمّا جاء بعده، لأنّه أسلوب يتّسم بالتراخي والتكرار، والفكرة الّتي عبّر عنها النّص في نحو صفحة من البنط الدّقيق، كان يمكن اختصارها في بضعة أسطر.. دون الحاجة إلى الإعادة والتكرار، أو الإخلال بمحتواها.

وأيضًا فهل كان هذا النّص - بوضعه هذا - نصًا مترجمًا لم يشر العقّاد إلى مصدره.. ربما. إذ لو صاغه العقّاد ابتداءً لجاء في عبارة أكثر إحكامًا وتلاصقًا وقوّة وبعداً عن الاستطراد والإعادة (انظر النّص).

5 - ولكن لماذا التّشبيه؟ قد يقال: لأنّ شوقيًا أكثر استعمالاً له.

قد يكون هذا صحيحًا!! ولكن أليس من الأفضل أن يشير إلى أنواع أخرى من التّصوير الفني، ولاسيما الاستعارة، فهي محتاجة أيضًا إلى ما يحتاج إليه التّشبيه من تجاوز الملامسة السطحيّة للأشياء إلى الغوص في أعماق المشاعر والأحاسيس.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بلا دخان وهذا أدق في التصوير وأبلغ في الوصف، وهكذا كلما كان التشبيه «أوغل في التفصيل، كانت الحاجة إلى التوقف والتذكر أكثر، والفقر إلى التأمل والتمهّل أشدّ»[133].

لأن الإبداع جوهره إدراك التفاصيل فإن البلاغة تحتاج إلى إدراك لهذه التفاصيل التي يتفوق بها بيان على بيان، وهي تفاصيل توجد في بنية اللغة، والإيقاع، والدلالة، ولكي تكون سياسة المتلقي للبلاغة علماً له أصوله وضوابطه لابُدّ من التفصيل الدقيق؛ لأن في التفصيل الدقيق تخطّياً للنظرة الحمقاء التي لا تتعمّق أسرار الكلام، ولا تدرك طبقاته، والمعرفة لا تتحقق إلا عندما «تفصل القول وتحصّل وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم وتعدّها واحدة واحدة، وتسمّيها شيئاً شيئاً، وتكون معرفتك معرفة الصَّنَع الحاذق الذي يعلم علم كل خيط من الإبريسم الذي في الديباج، وكل قطعة من القطع المنجورة في الباب المقطّع، وكل أجرّة من الأجُرّ الذي في البناء البديع»[134].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد فحص عبد القاهر البنية اللغوية فحصاً دقيقاً، لكنّه في فحصه لدقائق البنية، والكشف عن أسرارها، كان عالماً متذوقاً، عالماً يبحث في أدق مكوّنات النص الأدبي، ومتذوقاً في إدراك ما وراء اللغة من هواجس خفية لاتكاد تبوح بها، وكان دائم التذكير بمراوغة الدلالات اللغوية، ووجوب اليقظة، وإعمال العقل، واستحضار المشاعر والأحاسيس، فكانت القراءة عنده استنفاراً لطاقات العقل والحسّ والجسد، ومع كل هذه اليقظة الفكرية يظل متوجّساً من الوقوع في سوء التأويل أو القصور عن إدراك الحقيقة؛ لأن هناك مواضع في غاية اللطف لا تتضّح «إلا إذا كان المتصفح للكلام حساساً، يعرف وحي طبع الشعر ، وخفّي حركته التي هي كالخلس، وكمسرى النفس في النفس»[135].

فهناك شفرات خاصة لا تبوح إلا لمن يمتلكها، ويحسن التأتي إليها.

والنّقد اليوم يعوّل على الاستعارة ودورها في التّعبير، ونقل الأعماق، وإزالة الفروق بين الأشياء، والرّبط بين المتباعدات، وبثّ الحركة والحيويّة، وتشخيص المعاني، وتجسيم المجرّدات، وإشاعة الظّلال الموحية فتصبح الاستعارة جزءاً من التّعبير الذي لا غنى عنه، لأنّ اللّغة العاديّة تعجز عن الوفاء بالمعنى المطلوب.

6 - يردّ العقّاد تفوّق ابن الرّومي في الوصف، ودقّته في التّشبيه، وقدرته على التّصوير، وتنبّه حاسّة النّظر لديه، ويقظة الحسّ عنده إلى عبقريّته اليونانيّة، «إذ لا نعرف صفة لعبقريّة ابن الرّومي، هي أوجز، ولا أبين من هذه الصّفة، المجموعة في كلمة واحدة (هي الأصل اليوناني)، وحسبنا من كلمة العبقريّة اليونانيّة، أنّها كلمة مفهومة في لغة الأدب، وإن لم تكن مفهومة في لغة الأنساب[34].

والسؤال: لماذا أفرخت الدّماء اليونانيّة، وأنبتت وأورقت وأخرجت زرعها واستوت، واستغلظت عند ابن الرّومي..؟ وعجزت هذه العبقريّة فلم تخرج إلاّ النّجوم (الأعشاب) في نفس أحمد شوقي... ولم تلد إلاّ الضمر المهازيل من تشبيهاته، مع ما اختلط به من دماء، كما يقول شوقي عن نفسه: «أنا عربيّ، تركيّ، يوناني، شركسي..»[35].

وقد عدّ شوقي ضيف هذا التّنوّع الدّمويّ، والتعدّد العرقيّ، مصدراً لنبوغ شوقي وتفوّقه.. وإذا كان العقّاد قد اعتد بذلك في حديثه عن ابن الرّومي، فقد أغفله في الحديث عن شوقي، بل وصفه بأنّه تركيّ يتمصّر..

7 - لم يدع لنا العقّاد فيما كتبه عن نفسه وعن مدرسته فرصة للشكّ في اطّلاعهم، وتأثّرهم بمصادر متعدّدة من النّقد والشّعر الإنجليزيين، اللذين يضمّان أنواعًا من الفنون الأدبيّة، الّتي يعرفها الأوربيون،

كالقصّة والأقصوصة، والمسرح الشّعريّ والنّثريّ، والملحمة، والمقالة، والسّيرة الذاتيّة... ولكن العقّاد ومدرسته اهتمّوا بالشّعر الغنائي، أو بشعر القصائد وما فيه من تشبيه، وما ينبغي أن يحفل به من الوجدانات، والتعبيرات الذهنيّة والنّفسيّة. وصرف وجهه تمامًا عن الفنون الأخرى، وكأنّه لم يقرأ عنها، وعن مكانتها، وتأثيرها، في الآداب الأوروبيّة شيئًا، ولم يحاول أن يدعو إليها أو يذكر شيئًا عن أصولها الفنيّة.

8 - أحمد شوقي أسبق من العقّاد في الاطّلاع على حقيقة الشّعر واتجاهاته، فقد أوفده الخديوي توفيق إلى فرنسا ليدرس القانون والأدب سنة 1888 - قبل مولد العقّاد بعام - فقضى هنالك ثلاث سنوات ونصف بين مونبلييه وباريس[36]؛ يقرأ الكتب، ويسمع المحاضرات، ويشاهد المسارح.

وارتبط بصداقات مع شعراء فرنسيين كبار، وتأثّر بدي موسيه، ولامرتين، وفيكتور هيجو، ولافونتين، وقرأ لكورني، وراسين، وغيرهم[37].

وأصدر الطّبعة الأولى من ديوانه 1898. وقد ضمّت المقدّمة الّتي كتبها شوقي للديوان نظرة جديدة للأدب، ودعوة إلى التحرّر من التّقليد ، وإلى صدق المشاعر، حتّى كأنّه يقدّم خطّة عمل للمستقبل.

ويقرّر في مقدّمته أنّ هناك مُلكًا كبيراً ما خلق الشّعراء إلاّ ليتغنّوا بمدحه، ويتفنّنوا بوصفه - هو الكون.. وهذا كلام جديد، لعلّه يقال لأوّل مرّة في تاريخ الأدب العربيّ، على لسان شاعر عربيّ، ويمثّل تحوّلاً لا بُدّ من تسجيله؛ انسرب إلى شوقي من اطّلاعه على الأدب الفرنسي.

كما نقد شوقي بعض الشّعراء السّابقين نقداً لاذعًا؛ لأنهم في رأيه خرجوا من فضاء الفكر والخيال، ودخلوا في مضيق اللّفظ والصناعة.

يقول الدكتور/ خلف الله[38]: نحن مدينون لحديث شوقي عن نفسه وفنّه، وتطوّر مذهبه في المديح والرثاء؛ حتّى أوشك أن يصبح فنّا جديداً في الشّعر العربيّ؛ فيه من القديم تسجيله للمفاخر والمحامد، وفيه من روح الحديث ارتفاعه إلى الآفاق الاجتماعيّة والإنسانيّة الرّحبة، وتقريبه بين الشّعر العربيّ والقصصي، وربطه بين الشّعر والتاريخ، والحكمة والقيم الأخلاقية».

* * *

ثانيًا: النّقد التّطبيقيّ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القصائد الّتي تناولها النّقد

م	عنوان القصيدة	تاريخها	موقعها في الدّيوان	عدد الأبيات	مكان النّقد	الأبيات المفردة	تاريخ النّقد
1	رثاء بطرس غالي	1910	543/2	23	الخلاصة 96/24	3	1912
2	رثاء محمّد فريد	1919	434/2	56	الدّيوان 12/1	24	1921
3	رثاء عثمان غالب	1920	395/2	32	الدّيوان 27/1	21	1921
4	مشروع ملنر	1919	315/1	56	الدّيوان 36/1	4	1921
5	نشيد مصر	-	255/2	16	الدّيوان 45/1	11	1921
6	ريشة صادق	-	-	7	الدّيوان 119/2	7	1921
7	رثاء مصطفى كامل	1908	574/2	64	الدّيوان 128/2	64	1921
8	رثاء الأميرة فاطمة	1920	458/2	40	الدّيوان 166/2	10	1921

م	عنوان القصيدة	تاريخها	موقعها في الدِّيوان	عدد الأبيات	مكان النّقد	الأبيات المنفردة	تاريخ النّقد
9	إمارة الشّعر	1927	585/1	61	ساعات بين الكتب 185/26	8	1927
10	آثار الأندلس	1919	203/1	110	ساعات بين الكتب 192/26	8	1927
11	شكسبير	1916	350/2	45	شعراء مصر ص 175	20	1937
12	الرّبيع ووادي النّيل	1909	70/1	51	شعراء مصر ص 177	25	1937

ويلاحظ في هذا الجدول ما يأتي :

1 - أنّ القصائد رتّبت فيه حسب تاريخ نقدها ، وأنّ هذا النّقد امتدّ من سنة 1912 إلى سنة 1937.

2 - لا علاقة بين تاريخ النّقد، وتاريخ نظم القصائد بمعنى أنّ العقّاد لم يكن بنقد القصيدة وقت ظهورها، أو يلاحظ تسلسل هذه القصائد كما نلحظ في القصائد رقم 7، 9، 11، 12.

3 - تفاوت أسلوب النّقد بين عرض بضعة أبيات، كما في القصائد (1، 4، 7، 9، 10) وبين الحديث العامّ دون للجزئيات، كما في القصائد (11، 12)، والنّقد التّفصيلي كما في القصيدة (7).

4 - لم يتوسّع العقّاد في نقد شوقي توسّعًا يتكافأ مع قوّة الحملة الّتي أشعلها في وجهه، وبمقدار الضّجيج الذي أحدثه في كتاب الدِّيوان، والأسس النّظريّة الّتي أرساها.. كما لم ينل التّشبيه على الخصوص العناية اللازمة، أو كما أراد أن يقول عندما أخذ يقعد ويؤصل نظرته إليه.

5 - أكثر نقد العقّاد جاء في كتاب الدِّيوان حيث ضمّ هذا الكتاب نقد ثمانية مواضع . بينما توزّعت الخمسة الباقية بين الخلاصة (1)، وساعات بين الكتب (2)، وشعراء مصر (2).

6 - حظي الرّثاء من هذه القصائد بالنّصيب الأوفى، فستّ قصائد منها في الرثاء إذا ضممنا إليها قصيدة شكسبير، لأنّها أشبه بهذا الفنّ، ولهذا نتساءل لماذا اختار العقّاد هذا الكمّ من شعر الرّثاء؟

لقد مات شوقي ولم يطبع هذا الشّعر الرثائي، ولم يدخله في ديوانه، على أنّ طباعة الدّيوان الطّبعة الأولى كانت سنة 1898، ثُمَّ أعيد بنصّه عام 1911، ثُمَّ صدر الجزء الأوّل من المجموعة الجديدة الكاملة سنه 1926، ثُمَّ طبع الجزء الثّاني من هذه المجموعة عام 1930.

وكلّ ذلك جاء خاليًا من أيّة قصيدة في الرّثاء، وإنّما جاءت المراثي في الجزء الثّالث الذي طبع عام 1936 بعد وفاة الشّاعر بأربع سنوات، ثُمَّ أصدر محمّد سعيد العريان سنة 1943 الجزء الرّابع، فيه كما يقول بقيّة أو شيء كالبقيّة، الّتي لم تنشر في الأجزاء الثلاثة الأولى[39].

والظاهرة الّتي تستوقفنا هي أنّه على الرّغم من قلّة الأبيات الّتي عرض فيها التشبيهات لم يعطف هذا أو لم يربطه بالجانب النّظريّ الذي سبق أن تحدّث به. ولا يمنعنا ذلك أن نذكر أبيات التّشبيه وتعليقه عليها.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

1 - رثاء بطرس غالي:

وقد اختار العقّاد منها ثلاثة أبيات، هي قول شوقي:

القوم حولك يابن غالي خشّعٌ يقضون حقًّا واجبًا وذماما

يتسابقون إلى ثراك كأنّه ناديك في عهد الحياة زحاما

يبكون موئلَهمْ وكَهْفَ رجائِهم والأريحيَّ المفضل المقداما

فيقول: ليت شعري، ماذا كان يعني شوقي بك بقوله؟ أكان يريد أن يقول إنّ زائري قبر الرّجل، وفيهم ساداته الأمراء والوزراء والعظماء والعلماء، وفيهم نائب مولاه الأمير، ووكلاء الدّول، وأكابر السّراة والوجهاء.. كانوا يقصدون من نادي ابن غالي مؤئلاً، وكهف رجاء.

● استعدى على شوقي السّاسة والوجهاء، وغيرهم من ذوي الألقاب الّذين استغرق ذكرهم سطرين، فأراد أن يثير حفيظتهم على الشّاعر، وانتقل من المشبه وهو الدّفن إلى المشبه به وهو النادي لهذا الغرض، ومن الواضح أنّ «شوقي» لم يرد هذا المعنى، وإنّما قصد اجتماعهم عند دفنه لأنّه من رجال الدّولة، كما قال المتنبي:

مشى الأمراء حوليها حفاة كأنّ المرو من زفّ الرئال

والبيت الثّاني ناظر إلى قول أبي الحسن (محمّد بن عمر الأنباريّ ت نحو 380هـ) في ابن بقيّة عند صلبه(40):

كأنّ النّاسَ حولَكَ حين قاموا وفودُ نداك أيّامَ الصّلات

والبيتان يشتملان على التّشبيه: أمّا بيت أبي الحسن فقد شبّه النّاس حول جثّة المصلوب بحالهم حين كانوا يقصدونه للعطاء.. أما بيت شوقي فقد شبّه مكان الدّفن واحتشاد النّاس حوله بمجلس أو نادي المرثيّ قبل وفاته.. والمعنيان متقاربان، ويوصل أحدهما إلى الآخر:

2 - رثاء محمّد فريد:

يتهكّم العقّاد بهذه القصيدة جملة، ويشبّهها بأقوال المكدين والشحّاذين، وحملة الكيزان والعكاكيز، ترادف أقوال العامّة: «دنيا غرور، كلّه فان، الذي عند الله باق»، ويعرض على الفور ثلاثة أبيات من مطلعها، ثُمَّ يقول ساخراً:

هذا «ممّا نحا فيه فيلسوف الموت (يعني شوقي) منحى الابتكار، ونزع فيه إلى الاستقلال بالرأي، ومعناه أحطّ من ذلك معدنا، والجيّد منه لا يعدو أن يكون من حقائق التمرينات الابتدائيّة(41). مطلع هذه القصيدة يقول:

كلّ حيٍّ على المنيّة غادٍ تتوالى الرّكاب، والموت حادي

وهي حقيقة بدهيّة، لكنها تصدع قلب الغافل الذي شغلته الدّنيا؛ حتّى ظنّ أنّها نهاية المطاف، ونسي ما ينتظره، وما أكثر النّاس الّذين تبعد عنهم هذه الحقيقة، ويتصرّفون كأنها غير موجودة، ويسمو بها ما تضمنه الشّطر الثّاني من استعارات قائمة على التّشبيه، وفي التّشبيه إحساس بتوالي الأجيال، وتدافع العصور، والموت لا يتوقّف يحدوهم ليصلوا إلى مستقرّهم وقرارهم..

وتتوالى الركاب والموت حاد تمّمت المعنى بصورة شعوريّة مفزعة، وبعد مأساوي، يدعو إلى الرثاء والحزن معًا، فقد صوّرت النّاس في صورة الإبل الّتي لابُدّ لها من حاد يسوقها إلى الغاية الّتي يريدها، وليس هذا الحادي سوى الموت الذي يسوقهم جميعًا إلى غاية الفناء المحتومة. إنّ شوقي قد أبدع في ذلك، ولكن العقّاد يغمض عينيه عن درر شوقي وقلائده، فلا يذكر إلاّ ما يراه سيئًا، بل هو يحاول أن يظهر الحسن بمظهر السيئ[42].

● ويعلّق على قول شوقي:

تطلعُ الشمسُ حيثُ تطلعُ صبحًا وتنحى لمنجلٍ حصّاد

تلك حمراءُ في السّماءِ وهذا أعوجُ النّصلِ من مراس الجلاد

بقوله: «اليوم لا نخشى بغتة الأجل في كلّ حين!! فالشّمس لا تضرج بدم قتلاها إلاّ حين تطلع صبحًا... والقمر لا يكون منجلاً حصاداً إلاّ في أيّام الأهلّة أو المحاق. فمن مات ظهراً أو عصراً، أو لعشر بقين أو مضين من شهر عربيّ فلا تصدّقوه ، فإنّ موته باطل.. أخطأ شوقي حتّى في التّشبيه الحسي لأنّ الأعمار لا تحصد حين يكون القمر كالمنجل فحسب، بل في سائر الأيّام».

العقّاد يقع فيما يأخذه على غيره. إنّه يريد أن يطبّق على المشبه كل صفات المشبه به.. وكأنّهما مربّعان أو مستطيلان أو مثلّثان ينطبقان إذا تساوت الزوايا والأضلاع..

من قال إنّ الموت لا يأتي إلاّ صباحًا.. أو في أول الشّهر أو آخره، إنّها مناسبة للحديث عن هذه الحال ، وتلمس لتفسير بعض الظّواهر، وربطها بحقائق الكون، والحياة، لا يقصد فيها حرفيّة الدلالة، ولا حسيّة المفهوم، ولكن الشمس تكون أوضح ما تكون رؤية وأثراً في الوجود صبحًا، والقمر يكون أشدّ الحالات قربًا من أداة القتل والدّمار هلالاً.. وهل القمر هو أداة الهلاك الحقيقيّة الّتي تبيد النّاس وتفتك بالبشر حتّى ننتظر مجيئه هلالاً..؟

هذه مفاهيم تحكّميّة يقصد بها تحريف المعنى للوصول إلى نقد الشّاعر، وتسفيه ذوقه، وتخطيء رأيه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- يقول العقّاد مخاطبًا أحمد شوقي: «ويسلّط الله عليك نفسك، فتسوّل لك أن تقول:

صفحاتٌ نقيّةٌ كقلوبِ الرُّ ... سُلِ مغسولةٌ من الأحقادِ

فطهارة القلب عندك هي موته، فإذا خمدت نفس الميّت صار قلبه نقيًا مغسولاً كقلوب الرّسل.. جعلت الرّسل موتى القلوب».

والعقّاد هنا يلوي أعنّة الكلم ، ويحرّف القول .. ويتقوّل على شوقي ما لم يقله.. فليس في البيت ما يشير من قريب أو بعيد إلى موت قلوب الرّسل.. وهذا معنى لا يمكن أن يخطر على عقل شوقي، ولا على عقل غيره، ولا العقّاد نفسه إذا خلا إلى هذه النّفس.. واستنطقها.

شوقي لم يقصد ما فهمه العقّاد من أنّ القلب لا يصبح طاهراً إلاّ بعد موته، وأنّه في موته هذا يشبه قلوب الرّسل فهي ميّتة أبداً، ولكن

«شوقي» يقصد أن من يرثيه كان نقيّ السّريرة، طاهرها كطهارة قلوب الرّسل، وأنّه يبكي فيه ما كان يتحلّى به من طهر وصفاء..[43].

وكلمة «صفحات نقيّة» تؤكّد أنّ الشّاعر يتحدّث عن صحائف المرثي، فليس فيها إلاّ ما يدعو إلى الشّرف والاعتزاز، فهي بيضاء نقيّة، لا يوجد فيها ما يدنّسها أو يشوّهها، ولا تحمل الكراهية أو الحقد، كأنّها قلوب الرّسل الّتي من المعهود أن تكون بعيدة عن الأحقاد والضغائن.

حتّى لو ربطنا البيت بما قبله، فليس من ضير أن تجعل قلوب الأقوياء والضّعفاء، والملوك والزهّاد قد آلت في القبر إلى الصّفاء والمودّة لرجوعها إلى معدنها، ووحدة جنسها، وزوال أسباب العداوة، وهو طلب الملذّات في الدّنيا، فبالموت عرفت أنّ كلّ ذلك عارية مستردّة، ومتعة زائلة، وظلّ متحوّل، فأنابت وتراضت وتطهّرت من هذه المطامع والأحقاد، وعادت كقلوب الرّسل نقيّة صافية لا يداخلها زغل أو ضغينة.. وليس في كلّ ذلك ما يشير إليه العقّاد من مآخذ.

● لابدّ في نهاية الحديث عن القصيدة من الإشارة إلى أمرين:

الأوّل: أنّ هناك العديد من الصّور والتّشبيهات الجميلة الّتي سكت عنها العقّاد، ولم يتطرّق إليها في نقده.

الثّاني: أنّ القصيدة ليس كما يقول العقّاد «لم يرد فيها اسم فريد وسيرته إلاّ عرضًا، وكأنّها في رثاء فرد من غمار النّاس».

ويجب أن نوضّح:

1 - أنّ الشّعر ليس معرضًا لذكر الأسماء، وتتبّع السّير والأحداث والوقائع التاريخيّة ، لأنّ الشّعر ليس تاريخًا، وتلمس هذه الأمور لمسًا خفيفًا يناسب طبيعة الشّعر .

2 - أنّ القصيدة فيها الكثير من صفات فريد الشخصيّة والوطنيّة،

وفيها مسحة حزن بعيدة عن الأضغان والإحن على عكس ما يقول العقّاد. ولعلّ ممّا يثبت ما نقول الأبيات التالية[44]:

انظروا هل ترونَ في الجمع مصراً ... حاسراً قد تجلّلتْ بسواد

تاجُ أحرارِها غلامًا وكهلاً ... راعها أن تراه في الأصْفاد

وسُدوهُ الترابَ نِضْوَ سِفارٍ ... في سبيلِ الحقوقِ نِضْوَ سُهاد

واركزوه إلى القيامةِ رمحًا ... كان للحشدِ والنّدى والطّراد

وأقرُّوهُ في الصّفائحِ عَضْبًا ... لم يَدِنْ بالقرار في الأغماد

3 - رثاء عثمان غالب:

لا تتضمّن الأبيات الّتي عرضها العقّاد من هذه القصيدة صوراً مميّزة من التّشبيه، ويأخذ عليها سقم الذّوق، ورداءة الطّبع لأنّ الشّاعر يهزل من حيث أراد البكاء، وتخفى عليه مظان الضّحك وهو في موقف التأبين والرّثاء والعبرة والفناء[45]. لكن القصيدة لا تخلو من تشبيهات تقترن بقوّة الشّعور وجمال التّصوير كما في قوله في الحديث عن عثمان غالب[46].

قد كان حربَ الظّلم حر ... بَ الجهل، حربَ الترهات

والمستضاءَ بنوره ... في الخافياتِ المظلمات

4 - مشروع ملنر:

هذه القصيدة قيلت عند عودة أعضاء الوفد الّذين ذهبوا إلى فرساي لحضور مؤتمر السّلام حول قضيّة الاستقلال، ومناقشة مشروع ملنر حول علاقة مصر ببريطانيا، وكانت المشاعر متّجهة إلى أنّ المشروع يصلح أساسًا للمفاوضات.

إدراك التفاصيل سواءً كان في علاقات اللغة، أو في بناء الصور، أو في همسات الإيقاع، في النص الواحد، أو في النصوص المتمايزة هو الذي يحقّق لذة القراءة أو ما يعبّر عنه عبد القاهر بشفاء العلّة والانتهاء إلى ثلج اليقين[136]. وهذه اللذة لا تتحقق إلاّ لمن كان شغوفاً بالمعرفة إذا حصلها بعد العناء والمكابدة تحققت له ما سماه الفخر الرازي «بالدغدغة النفسيّة»[137]؛ لأنه أجهد نفسه، وتتبّع المعنى حتى وصل إلى معدنه الذي انقدح منه، ويكون مثل هذا المتلقي الشغوف «كمن تتبّع الماء حتى عرف منبعه، وانتهى في البحث عن جوهر العود الذي يُصنع فيه إلى أن يعرف منبته. ومجرى عروق الشجر الذي هو منه»[138].

حين يصل المتلقي الحاذق إلى هذه الغاية، يدرك التفاضل بين المبدعين، ويعرف أقدارهم، ويقف على مقدار المشقة التي بذلوها، والمنابع التي غرفوا منها. من هنا نجد عبد القاهر يكثر من الموازنة بين الشعر على وجه الخصوص والصنائع الأخرى كالرسم، والنسج، والبناء، والصياغة، لأن التفاوت فيها أظهر «وإنّا لنراهم يقيسون الكلام في معنى المعارضة على الأعمال الصناعية، كنسج الديباج، وصوغ الشنف، والسوار وأنواع ما يصاغ، وكل ما هو صنعة وعمل يد، بعد أن يبلغ مبلغاً يقع التفاضل فيه، ثم يعظم حتى يزيد فيه الصانع على الصانع زيادة يكون له بها صيت، ويدخل في حدّ ما يعجز عنه الأكثرون»[138].

إن التلقي عند عبد القاهر الجرجاني استراتيجيّة ترتقي في أهميتها إلى درجة الإبداع، فكما أن الإبداع له آلياته، فإن التلقي له مقوماته التي يصبح بمقتضاها إنتاجاً للنص، وإعلاناً لوجوده و«بهذا يخرج الجرجاني - في مستوى التصوّر على الأقلّ - من التقبّل المرتجل إلى التقبّل القائم على أصول وقواعد، ومن القراءة المبنية على الحدس والذوق إلى القراءة المبررة بالحجة والدليل»[140].

يعلّق العقّاد على مطلع القصيدة:

«وهو يعني النساء.. فإننا نشبّه المرأة بالظبية، اقتداء بالعرب، فقد كانت تعجبهم عين الظّبية الكحلاء، فكانوا يشبهون بها عيون النّساء.. وقد يرتضي الشّاعر الغربي هذا التّشبيه على أنّه منقول عن العرب، وربما قال بشيء من التهكّم: حسن تشبيهكم هذا»(47).

اثنِ عِنانَ القلبِ واسلمْ بِهِ   مِن رِبرِبِ الرّملِ. ومن سِرْبِهِ

والعقّاد يرمي من هذا النّقد إلى ضرورة المعاصرة.. والملاءمة بين الشّعر وغرضه. وقد يكون للعقّاد بعض الحقّ في الدّعوة إلى المعاصرة.

ولكن «شوقي» حين يستخدم هذه الأشياء، يعلم أنّها قديمة، غير أنّه لا يعنيها بذاتها، كما هي في الشّعر القديم، وإنّما يتّخذ منها رموزاً مفرّغة من هذه المعاني، حاملة دلالات متجدّدة تلائم عصره، ويجد في استخدامها في شعره نكهة، بما تحمل من ظلال، وجمالاً بما اكتسبت في رحلتها الأدبيّة، ووقاراً يستمدّ من عبق الماضي.

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

- وفي معرض التّطبيق على نظرته السّابقة في التّشبيه يعيب العقّاد على شوقي قوله في استقبال الوفد:

قطارُهُمْ كالقَطرِ هزَّ الثرى   وزاده خصبًا إلى خصبِهِ
لولا استلامُ الخَلْقِ أرْسانَهُ   شبَّ فنالَ الشّمسَ من عُجبِهِ

فيأخذ عليه ثلاثة مآخذ:

1 - التّقليد والتكلّف والصّنعة.

2 - خياله كخيال الأطفال، ووصول القطار الشّمس أشبه بمفاجآت أفلام الكرتون الّتي تقدّم للأطفال.

3 - تشبيه القطار بالمطر لا أصل له، ولو أمكن أن يشبه القطار بالمطر

بأيّ قرينة من القرائن أو جامعة من الجوامع لكان التّلف منه على أرض مصر أكبر من المنفعة، ولا نسبة بين القطار والقطر غير التجانس في الحروف.

ولعلّ من القديم أن يجعل للقطار أرسانًا، وقد سبق الحديث في هذه القضيّة. ويعترف العقّاد في نقده للبيتين أنّه شاهد، أو يشاهد أفلام الكرتون (أشرطة الصور المتحركة)، وربما كان ذلك بسبب أنّه «لم يعش طفولته كما يجب، فصاحبته هذه الطّفولة طويلاً بعد ذلك»[48].

وقد بالغ العقّاد في وصف الخيال بخيال الأطفال.. وربطه بالصّور المتحركة.. وأسقط أشياء في نفسه هو، وهذا القطار الذي حفّت به الجماهير مبتهجة تستلمه من كلّ جهة، وترحّب بمن فيه حتّى أمسكت به يطاول الشّمس فخراً واعتزازاً..

وهذا كثير في أقوالهم وأشعارهم، فإذا قالوا: إنّه يمشي على هام الثّريّا وأكناف السّحب، وينتعل الجوزاء، ويجاري النّجم، فهل معنى ذلك أنّه أصبح طرزانًا.. ربما عند العقّاد..

وكذلك إذا أخذنا ظاهر التّشابه بين لفظتي القطار والقطر؛ نجد أن لا تناسب بينهما إلاّ في الحروف.. ولكن إذا تذكرنا أهميّة هذا القطار وما يحمل من أنباء الخير المتوقّعة، وما يطمح إليه الشّعب المصري من مجيئه، أدركنا أيّ خير في هذا القطار.. وأيّ خصب معه لا يقلّ عن خصب القطر، وماء النيل.. إنّه خصب الاستقلال والحريّة.

- لم يذكر العقّاد من هذه القصيدة الّتي تتكوّن من (56) بيتًا سوى أربعة أبيات. والحقّ أنّ القصيدة قويّة النّسج، تغصّ بالغريب، وربما عمد شوقي إلى ذلك عمداً، وتمتلئ بالتّشبيهات التراثيّة والجديدة:

5 - نشيد مصر:

هذا النّشيد اختارته لجنة الأغاني والألحان، من جملة أناشيد بلغت نيّفًا وخمسين نشيداً، ليكون النّشيد المصري، ولكن العقّاد يطعن في كفاءة بعض أعضاء اللجنة، لعدم تخصّصهم، كما يطعن في نزاهة البعض الآخر، وأنّ الاختيار كان مجاملة لشوقي، ومطلع النّشيد كما أثبته العقّاد:

بني مصرَ مكانُكُمُ تهيّا فهيّا مهّدوا للمُلْكِ هيّا
خذوا شمس النّهار له حُليا ألم تكُ تاجَ أولكُمْ مَليّا
على الأخلاقِ خُطُّوا الملكَ وابنوا فليس وراءها للعزّ ركن
أليس لكم بوادي النيل عدنُ وكوثرُها الذي يجري شهيّا

والحقّ أنّ النّشيد متقن النّسج، قوي الإيقاع، غزير المعاني، جديد الأفكار، كثير الصور والتّشبيهات، وقد أحسنت اللجنة في تقريرها كما وصفته: «أكفاها وأوفاها بالغرض، وأجمعها للمزايا الّتي ينبغي أن تتّسق لنشيد قوميّ مصري.. يبقى لحركة هذه الأمّة شعاراً، ويتّخذ للحوادث الوطنيّة على وجه الزّمان مناراً..». وانظر إلى:

شمس النهار له حليّ - وشمس النّهار تاج الأوائل - ووادي النّيل عدن - ووادي النّيل كوثر يجري شهيّا.

● ويذكر العقّاد قول شوقي في النّشيد:

جعلنا مصر ملّة ذي الجلال وألفنا الصّليب على الهلال
وأقبلنا كصفّ من عوال يشدّ السّمهريّ السّمهريّا

وليس في المعاجم ما يفيد تعدية هذا الفعل (ألف، وتألف) بعلى أو أحد حروف الجرّ، والظّاهر أنّها عاميّة، والشّاعر تأثّر بقول العامّة، لكن

سوّغ أو (حسن) هذا الخطأ. أن يجعل الهلال أصلاً، والصّليب مؤلّفًا عليه، أي منعطفًا عليه إشارة إلى أغلبيّة المسلمين في مصر.. وأنّهم لها كالأصل والقاعدة، وقد أصاب العقّاد حين وصف البيت الثّاني بالتركيب الإفرنجي. فكأنّه ترجمة لقولهم بالإنجليزيّة We Came As A Line. والصّواب أن يقول: أقبلنا صفًا من عوال. لأنّ الشيء لا يشبه بنفسه.. وكلمة السمهري (السيف) غريبة ونابية في السياق.

ويورد قول شوقي:

لنا الهرمُ الذي صَحِبَ الزمانا		ومن حَدَثانِهِ أخذ الأمانا

ونحو بنو السَّنا العالي نمانا		أوائلُ علّموا الأمَمَ الرقيا

ويقول: «ليس في هذين البيتين من نشوة الفخر ما تهتزّ له النّفوس، وليس فيهما قوّة».

ماذا يريد العقّاد من نشوة الفخر أكثر من هذا الخلود الذي ينافس الدّهر، ويردّ كلّ أهواله، حتّى أصبح في أمان منها، وهذا الانتساب إلى السنا. وهم الأجداد الّذين علّموا العالم أسباب الحضارة.

وكم من نشوة الفخر في هذه الضمائر (لنا - نحن - نمانا) حتّى أصبحت نغمًا في البيتين (الزمانا، الأمانا، السنا، حدثان، بنو).

ثُمَّ انظر إلى هذا التّشبيه الضمني الذي لا يتأتّى إلاّ بعد رويّة، تشبيه الأجداد بالسنا العالي.. كأنّه التّشبيه المقلوب.. ولا يخلو التّعبير كلّه من حماسة تحرك معنى الفخر، وتفرغ طاقة الشّاعر الشعوريّة، ولذا جاءت تعبيراته قويّة، والألفاظ متجانسة ومتداخلة، فيها ترابط وتشابك.

6 - **ريشة صادق:**

للّه ريشةُ صادقٍ من ريشةٍ		تُزري طلاوتُها بكلّ جديد

كست الكتابةَ في المشارقِ كلّها		حسنًا، وفكّتْها من التقييد

أغلى لدى الكُتّاب إن ظَفِروا بها من ريشة الألماسِ عند الغيد
وألذّ فوق الطِّرس إن خطرت به من ريشة الليثي فوق العود

يقول العقّاد: هذه الأبيات أوفى دلالة على عاميّة الرّوح..

والعقّاد مصيب في هذا النّقد، لكننا لا نعرف الظّروف الّتي نظمت فيها هذا الأبيات، وهل أخذت مأخذ الجدّ، أم مأخذ الفكاهة والمداعبة، لأنّ روح الفكاهة فيها ظاهرة، وعندئذٍ لا حرج في أنواع التشبيهات، ولا بروح الدعاية والإعلان، ولا بتميزها على ريشة ضارب العود، ولا حتّى بإحيائها الموتى.. وربما رجّح ذلك أنّها غير موجودة في طبعات الدِّيوان..

7 – رثاء مصطفى كامل:

تعجّ هذه القصيدة بعاطفة فيّاضة، وصدق شعوري، يكشف تقدير شوقي لمصطفى كامل، وإعجابه بشخصه ومواهبه، وما قدّمه لبلده مصر، «ويمزج شوقي في هذه القصيدة حزنه بالفلسفة والحكمة، بل هو يرتفع على أحداث الحياة ويصوّر عبرها»(49) ويستبطن أسرارها.

وهذه القصيدة تناولها العقّاد بأوسع نقد وجّهه إلى شوقي، وفرغ لها ليقلّبها على وجوهها، وليقيسها على ضوء العيوب المعنويّة الّتي حدّدها، وهي التفكّك، والإحالة، والتّقليد، والولوع بالأعراض دون الجوهر..

وسنعرض ممّا أورد العقّاد ما له صلة بموضوعنا.

فهي الفضاءُ لراغبٍ متطلّعٍ وهي المضيقُ لمؤثرِ السّلوان

الحديث عن الدّنيا. يقول العقّاد: «والذي يقوله النّاس أنّ فضاء الدّنيا يضيق بالرّاغب المتطلّع، وأنّ سعة الرّحب تأزم بالطامح المندفع».

العقّاد الذي يعيب شوقيًا بذوقه العاميّ، يلوذ بما يقول النّاس، ويحتكم إليه، ومهما يكن من شيء فالأمور نسبيّة. ومثل هذه الأشياء

يتحدّث عنها الشّعراء بالمعنيين، فحيناً يقولون: في الحياة متّسع لمن يطرق الأبواب.. ويقولون: تضيق عليه الحياة كلمّا طرق أبوابها، وقد جاء المعنيان عند الشّعراء.

يزجون نعشك في السّناء وفي السّنى فكأنما في نعشك القمران

يقول العقّاد: «زعيمنا الفقيد كان فرداً، والقمران اثنان، فمن كان الثّاني في ذلك النّعش».

السناء: الرّفعة، والسنى: النّور.. والقمران: الشّمس والقمر على التّغليب، كما يقال العمران لأبي بكر وعمر.. وكأن الشّاعر يقابل السنى بالشّمس لأنّها مصدر الضّوء.. ويقابل السناء بالقمر لعلوّه وارتفاعه.

وصدق العقّاد: شعراؤنا يصفون العظيم في كلّ حالة بأنّه كالشّمس والقمر، مرثيهم شمس وقمر، ومُمدوحهم شمس وقمر، ومعشوقهم شمس وقمر...».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكن ليس في ذلك عيب إذا استطاع الشّاعر أن يعكس الحالة النّفسيّة الّتي يوظّف فيها الشّمس والقمر في كلّ مرّة.. بل هنا تظهر براعة الشّاعر في تلوين التّشبيه بعواطفه.. ولكن العيب الحقيقي تكرار هذا التّشبيه من غير أن يحمل الأثر النّفسيّ للشّاعر.

مصرُ الأسيفةُ ريفُها وصعيدُها قبرٌ أبرُّ على عظامك حاني

يقول العقّاد: «مصر كلّها ما هي إلاّ قبر واحد، فلله درّ شاعرها يرثي رجلاً أحيا نهضة بلاده فيجعلها قبراً له».

وماذا في ذلك؟ هل هو قبر حقيقي أم معنوي؟ إنّ مصر كلّها كأنّها قبر له، لأنّ ذكراه في كلّ شبر فيها، لما ترك فيها من أثر، ولحرصه في حياته على كلّ ذرّة من تراب هذا الوطن، فمصر كلّها لن تنسى ذكراه،

ولن تجحد فضله، «وماذا كان من الممكن أن يقول الأستاذ العقّاد لو سمع خطيب اليونان الأكبر «بركليس» وهو يقول: إنَّ الأرض كلّها مقبرة للعظماء، بمعنى أنّ الرّجل العظيم لا يرقد في بقعة من الأرض، بل تستقرّ ذكراه في نفوس جميع البشر بشتّى بقاع العالم. وهل تراه يتّهمه بالسّخف والإحالة؟»(50).

والخلق حولك خاشعون كعهدهم إذ ينصتون لخطبة وبيان

يقول العقّاد: «شوّه فيه معنى أبي الحسن الأنباري:

كأنّك قائمٌ فيهم خطيبًا وكلّهُمُ قيامٌ للصّلاة

لأنّ الخطيب لا يخطب النّاس وهم سائرون به».

ولست أدري من أين أخذ العقّاد هذا الفهم، وليس هناك أدنى إشارة إلى السّير أو الحركة، بل بالعكس يسيطر على الموقف الخشوع والجلال، والتدبّر وهم حول النّعش أو القبر. يشبه هذه الحالة بحالتهم حينما كانوا يستمعون إلى خطبه وبيانه.. المعنى مكتمل، وليس فيه اعوجاج.

بل يمكن أن يقال في بيت أبي الحسن: هل يمكن أن يخطب فيهم وهم قائمون للصّلاة.. وهذه حالة وتلك أخرى؟

دقّاتُ قلبِ المرءِ قائلةٌ له إنّ الحياةَ دقائقٌ وثواني

يقول العقّاد: «معناه أنّ السنة أو مائة السّنة الّتي قد يعيشها الإنسان مؤلّفة من دقائق وثوان.. فما الحكمة الرائعة في ذلك؟ وهل لدقّات القلب الخالدة علاقة حقيقيّة بدقّات الدقائق والثواني؟».

وأكتفي بتعليق الدكتور مندور على نقد العقّاد حيث يقول:

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

«نخشى أن تذهب تلك الجواهر الّتي يدعو إليها العقّاد بجمال الكثير من روائع الشّعر الغربي والعربي، كما حاولت أن تذهب ببيت شوقي الجميل.

فالعقّاد يأخذ عليه الجمع بين دقّات السّاعة ودقّات القلب، ويرى في هذا التّشبيه الحسّي، ولوعًا بالأعراض دون الجواهر، وكأنّه قد غفل، أو تغافل عمّا في البيت، من تصوير ناطق لفناء الحياة المتلاحق، وكأنّ كلّ دقّة من دقّات القلب تفنى جزءاً من تلك الحياة، كما تفنى دقّات السّاعات الزمن»(51).

لفّوك في علم البلاد منكّسًا　　جَزِعَ الهلالُ على فتى الفتيان

ما احمرّ من خَجَلٍ ولا من ريبةٍ　　لكنّما يبكي بدمعٍ قاني

يعلق عليهما العقّاد من جانبين:

- انشغال شوقي بمظهر الراية المصريّة، دون جوهرها، فشبّه اللون الأحمر فيها بالدم القاني. فلو كانت الراية المصريّة كالراية الفرنسيّة فماذا كان يقول؟
- نفى شوقي أن يكون الاحمرار في الراية الّتي لفّ فيها الفقيد، مصدره الخجل والريبة. أفكانت الراية ملفوفة، على نعش راقصة يخشى أن يظنّ بها النّاس الظّنون وهي بريئة عفة؟».

هذا النّقد قائم على الفهم الحرفيّ، الذي يتطلّب مطابقة المشبه به للمشبّه من كلّ وجه، وهو ما عابه العقّاد على الشّعراء التقليديين، ثُمّ كرّره في نقد شوقي، على نحو ما أوضحنا في تشبيه الهلال بالمنجل في بيت سابق..

والشّعر الغنائي يقوم على التداعي والانفعال، والتقاط الخاطرة، وما يشدّ الأشياء بعضها إلى بعض في عين الشّاعر وخاطره، فإذا قام هذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإحساس في نفس شوقي، وغلب عليه الشّعور بأنّ هذا اللون الأحمر، هو تدفّق الدّموع الممتزجة بالدماء من الحزن على الفقيد. أفي استطاعتنا أن نقول له: ليس لك ذلك؟ وماذا كنت تصنع لو كان لون العلم غير اللون الأحمر؟

أمّا نفي الخجل والريبة عن اللون فقد اعتصره العقّاد اعتصاراً، ودفعه دفعًا إلى ما يريد، ولوى عنقه ، ليصبح سقطة ومأخذاً.. وليشنعّ على شوقي بذكر ما ذكر.. ألا يكون نفي الخجل والريبة إعلانًا للطّهارة والنّقاء؟ وأنّ الفقيد لم يدّخر وسعًا في أداء الرّسالة.. وأنّ نقصًا ما لا يوجّه إليه، فلم يقع في قصور، أو خيانة تشوّه سيرته، أو تسوّد صفحته، فلم يغدر، ولم ينكث، ولم يتآمر، ولم يتواطأ.. ولم يرتش، ولم يخن.. الخ، وماذا سيدور في خلدنا ونحن نتحدّث عن مجاهد بذل الغالي والرّخيص في سبيل أمّته ووطنه، إلاّ ما يدور حول هذه المعاني إذا ذكر الخجل والريبة؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

8 - رثاء الأميرة فاطمة:

فاطم من يولد يمت المهد جسر المقبره

يقول العقّاد: سرقه شوقي وشوّهه كعادته، لأنّه جعل المرء يخرج من المهد إلى المقبرة، وما نظنّ النّاس يموتون كلّهم أطفالاً، والصّحيح أنّ المهد أوّل مراحل الجسر، والحياة بمراحلها المتتالية بقيّته».

يبدأ شوقي بإقامة الدّليل المنطقي: أن الذي يولد يموت. لأنّه حادث منفعل، ويكثّف المعنى الذي دارت عليه هذه الأبيات، بهذا التّشبيه السّريع «المهد جسر المقبرة».

وقد أساء العقّاد الفهم، حين ناقض ذلك: بأنّ النّاس لا يموتون كلّهم أطفالاً. وشوقي لم يقل ذلك، ولم يقصده، ولا يجهل أنّ بعد المهد مراحل

متبقية تمثّل امتداد الجسر.. لكن ما أقصر عمر الإنسان.. بالنّسبة لهذا الزّمان الممتدّ والأحقاب المتوالية، اليوم يولد، وغداً يموت..

يلفظها حنظلة كانت بفيه سكّرة

يعني الرّوح. يقول العقّاد: «دلّ شوقي بذلك على سقم تعبيره، إذ عكس المراد، لأنّه كنى عن صعوبة ترك الحياة بلفظ الحنظلة، فصاحبنا كمن يمشي على يديه، أو ينام على بطنه، فيرى العالم معكوسًا، والصّواب أن يقول:

يلفظها سكّرة كانت بفيه حنظلة

وأرى أنّ العقّاد هو الذي يمشي على يديه، وينام على بطنه، ويرى العالم معكوسًا، لأنّه يجعل الملح عسلاً، والعسل ملحًا، أو يجمع بينهما.

9 - إمارة الشّعر:

وقد ركّز نقده في هذه القصيدة الطّويلة (61 بيتًا) على بيتين من مطلعها في وصف الرّبيع أسهب في نقدهما. هما:

نزل السّهل ضاحكَ البشرِ يمشي فيه مشيَ الأمير في بستانه

ويتلخّص نقد العقّاد في:

- مشية الأمير في بستانه كمشية كلّ إنسان في كلّ بستان، والأمير لا يكون في أجمل حالاته هناك، لأنّه قد يمشي في مباذله، وقد يكون الأمير شيخًا فانيًا، أو فتى دميمًا.

وصحيح أن مشية الأمير بمعناها اللغوي تشبه كلّ مشية، لكن الشّاعر يعطي المشية في البيت أبعاداً من الأبهة، والزّينة، والحشم، والألوان، والزّخارف. وصحيح أنّ الأمير قد يبدو بمباذله، وقد يكون شيخًا

وهذا بخلاف ما ذهب إليه حميد الحمداني الذي يرى أن المتلقي عند عبد القاهر لا يُعَدّ طرفاً في العملية الإبداعية على مستوى الصياغة أو على مستوى المقاصد، فهو قد ينتج معياراً تقاس به جمالية النص، لكنه لا يكون طرفاً منتجاً لتلك الجماليّة معولاً على عدد من المصطلحات التي يوردها عبد القاهر عن الأثر النفسي الذي يجده المتلقي من النص الجميل فيكون المتلقي منفعلاً وليس فاعلاً[141].

الملاحظ أن الدكتور حميد الحمداني ينطلق في حكمه هذا من النظر إلى تراث عبد القاهر من زاوية جمالية التلقي في النقد الحديث - وإن حاول التفريق بينهما - والسبيلان مختلفان، فالقصد مهم في تلقي النص عند عبد القاهر بخلاف ما يذهب إليه أصحاب جمالية المتلقي من أن التلقي بحث عن الذات[142]، فالنص ليس بالضرورة أن يحمل فكرة للمتلقي، ولذلك ذم عبد القاهر التأويل الذي يتكلّفه المتلقي، ويحمّله النّص، والنص لا يبوح به إلاّ من خلال عملية اغتصاب لدلالات النص، وشدّ تعذيبي للإفضاء بغير المراد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(6) القياس:

يمثل القياس أساساً مهماً في الفكر العربي، حين يقدّر شيءٌ على مثال شيء آخر[143] نجد هذا عند النحاة والبلاغيين والفقهاء وعلماء الكلام فهو المنهج المفضل في التفكير البياني عند العرب كما يعبّر الجابري في دراسته المميّزة بنية العقل العربي[144].

وعند عبدالقاهر الجرجاني في بحثه عن الفروق بين طبقات الكلام كان يعمد إلى إقامة مقايسة بين الظواهر للكشف عن الاختلاف وتأكيد التباين سواءً كانت:

1 - ظواهر مختلفة «أجناس القول».

2 - مسالك تعبيريّة .

فانيًا، أو فتى دميمًا. لكن ذلك غير مقصود، واستدعاء صورة الأمير، واستحضار هيئته، وكلّما ذكر.. يولّد في النّفس - وحسب عرفنا - صورة مشرقة، وطلعة بهيّة، مقترنة بالاحترام، حتّى نحسّن منه ما يقبح، ونزيد من جمال الجميل فيه، ويرتبط في أذهاننا بهالة من الخيلاء والرّوعة، والأبهة، والكمال، والزّينة، ولا يتبادر إلى أذهاننا إطلاقًا ما افترضه العقّاد، ولا ما فرضه من الفهم، ويعدّ ذلك حسن توظيف من شوقي لمعنى الإمارة حين ينشد ذلك في حفل تتويجه أميراً للشّعر العربيّ، ويعدّ من براعة الاستهلال، لأنّه البيت الثّالث من القصيدة.

● قوله في وصف الرّبيع:

صبغةُ اللهِ أينَ منها روفا　　　ئيلُ، ومنقاشُه وسِحْرُ بنانِهِ

ويتلخّص أيضًا نقد العقّاد في:

● العامّة هم الّذين يفهمون أن طلاوات الصّور أجمل من صبغة الطبيعة، ويحتاجون إلى من يقول لهم: إنّ تلوين الله أجمل من تلوين روفائيل.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

هناك إجماع بين النقّاد - بما فيهم العقّاد - أنّ الصّور المتقنة، أكثر تأثيراً وجاذبيّة، وأقوى إثارة للإعجاب من الأصل الذي أخذت منه، وليس ذلك تقليلاً من بديع الصّنعة، أو استهانة بقدرة الخلق - على غير مثال - ولكن ربما كان للمحاكاة والمضاهاة، وقدرة النّقل تأثير في شدّ المتلقي إلى الصّورة، يقول أحد النقّاد: «الجمال الذي أتذوّقه، عندما أرى زهرة مثلاً، يختلف نوعًا وكيفًا عن الجمال الذي أتذوّقه عندما أقرأ قصيدة عن الزّهرة، أو أرى لوحة تصوّر الزّهرة ، وكما يقول ثيودور جرين: «إنّ الجمال في الطّبيعة يختلف من حيث النّوع Kind عن الجمال المعبّر عنه في الفنّ»[52].

وأنا هنا سأستشهد بأقوال عديدة ذكرها العقّاد نفسه، تثبت ما

قلناه، وتنسف ذلك الاتّهام الذي وصف به العامّة، ونزّه عنه المتذوّقين، ونال به من شوقي.

- الّذين يعشقون لمحض التفرّج على الجمال الصّوري، يخدعون أنفسهم فإنّ من التماثيل المنحوتة ما هو أجمل صورة من أجمل امرأة في العالم[53].
- الحياة نفسها عمل فنّيّ، تحكمه الأصول الّتي تحكم بيت الشّعر، ولحن الموسيقا، وصورة المصوّر.. وتخرج الحياة في جملتها وتفصيلها من يد الفنّان الإلهي - كما تخرج الدمية من يد الصّانع القدير في فكرتها الباطنة، وتمثيلها الظّاهر[54].
- إنّ الصّورة الشّمسيّة لا تعجبنا، كما تعجبنا صورة الفنّانين الحاذقين، لأنّها تنقل لنا الشيء الحقيقي كما يبدو للنّفس، في حين أنّ الصّورة الّتي يرسمها الفنّان، تنقل لنا شكل ذلك الشيء في نفس عبقريّة واعية، تنظر إلى معاني الأشكال المجرّدة لا إلى مادتها المحسوسة[55].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

10 - آثار الأندلس:

ونقد من قصيدته الأبيات التالية[56]:

**نفسي مرجلٌ، وقلبي شراعٌ		بهما في الدّموع سيري وأرسي**

العقّاد يسمّي ذلك «شعوذة» لما يحسّ فيه من مبالغة تسير في الدّموع وترسي، لكنّنا لا نستطيع أن نتّهم كلّ مبالغة بالشّعوذة وعدم الصّدق، لأنّ الشّعر العربيّ ألِف هذا النّمط من التّعبير.

وإذا كانت سفينة شوقي تسير في الدموع، فإن سفائن العقّاد لها أحداق شرّع، وأعناق مائلة كما في قوله[57]:

**أمسيت أحداق السفائن شرع		صور إليك من البحار رَوان**

قوله في وصف الجزيرة:

لبست بالأصيل حلّةَ وشيٍ	بين صنعاءَ في الثياب وقُسِّ
قدَّها النّيلُ فاستحتْ فتوارت	منه بالجسر بين عُريٍ ولبسِ

يقول العقّاد: ولسنا ندري هل يخيط النّيل في الصّباح ما يمزّق من أثواب الأصيل؟ هـ.

والشّاعر لم يقل ذلك ولم يعرض له، وما يصدق على هذا يصدق على ذاك. والمهمّ أنّ الشّاعر أتمّ لوحته ونمق ألوانها، وليس لنا أن نحاكمه بعناصر غريبة عنها، مقحمة عليها.

وأرى الجيزةَ الحزينةَ ثكْلى	لم تُفِقْ بعدُ من مناحةِ رمسي
أكثرت ضجّة السّواقي عليه	وسؤالَ اليراع عنه بهمس

ينتقد العقّاد أن «تضجّ سواقي الجيزة بكاء على رمسيس».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكأنّ الأهرامَ ميزانُ فرعو	ن بيومٍ على الجبّار نحس
أو قناطيره تأنّق فيها	ألفُ جابٍ، وألفُ صاحبِ مَكْس
روعةٌ في الضّحى ملاعبُ جنٍّ	حين يَغْشَى الدّجى حماها ويُغْسِي
ورهين الرّمال أفطسُ إلاّ	أنّه صنعُ جِنّةٍ غيرِ فطس

- يفضل على البيت الثّالث من هذه الأبيات قول البحتري في وصف الإيوان:

ليس يدري أصنع إنس لجنّ	سكنوه أم صنع جنّ لإنس

ونوافق العقّاد تمامًا في الإعجاب ببيت البحتري وهو يصوّر حالتيه: وحشته، وهجرانه، فيكون مسكن الجنّ الذي بنوه لهم الإنس.. وعظمته

وإحكامه فيكون من صنع الجنّ لأن الإنس لا يستطيعون مثل هذا العمل الخارق.

وإذا قصر شوقي أن يعطينا المعنيين على هذا النّحوّ من الانتظام والتركيز والتجانس، فقد فرّقهما في البيتين الثّالث (ملاعب جنّ) والرابع (صنع جنّة) ولكنّه على كلّ حال لا يبلغ شأو الوليد.

وتشبيه الأهرام بالميزان تشبيه جديد يتضمّن الشّكل من جانب، والمفهوم من جانب آخر، بها يتميّز فرعون، ويعلو، وكذا تشبيهها بالقناطير ليدلّ على الثّراء والغنى..

11 - شكسبير:

- ينتقد العقّاد تشبيهات شوقي، فيقول: وماذا من فهم شكسبير في شآبيب العسل - وزنابي العقرب - والجوزاء - والعذراء، وعيسى، والرّهبان؟.

والعقّاد يتّهم أحمد شوقي أنّه لم يفهم شكسبير.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولا يلزم على كلّ حال أن يكون الشّاعر الذي ينظم قصيدة في رثاء عظيم أو زعيم محلّلاً نفسيًا، أو باحثًا في التّاريخ، وحسبه أن يعبّر عن مشاعره، ويصوّر خواطره.

12 - الرّبيع ووادي النّيل:

أورد العقّاد منها (25) بيتًا، وساقها مثلاً لقصور شوقي في وصف مناظر الدّنيا، وتحدّث عن هذه الأبيات حديثًا عامًا، لم يذكر منها شواهد، ولم يشر فيها إلى شيء محدّد..

لكن انظر إلى هذه الصّورة وما تلقيه في الروع من رهبة وجلال، وعمق لا يستنفده طول النّظر، ولا بعد الرويّة، لأنّ الشّاعر جمع عنصرها بدقّة مشاعره ورهف وجدانه، فجاءت منغمة مؤثّرة:

وترى الفضاءَ كحائطٍ من مَرْمَرٍ … نُضِدَتْ عليه بدائعُ الألواح
الغيم فيه كالنّعام، بدينةٌ … بركت، وأخرى حلقت بجناح
والشّمس أبهى من عروس بُرْقِعَتْ … يوم الزّفاف بعسجدٍ وضّاح

صور قويّة وجديدة، تحمل الكثير من المشاعر، وطبيعة التأمّل الشّعريّ الفضاء كحائط من مرمر، وصفحته ألواح مطرّزة.. والغيم كالنّعام الأسود، منه الثّقيل الذي لا يقدر على الحركة، والخفيف الذي يحلّق بالجناح، وفي هذا الجوّ يمكن النّظر إلى الشّمس فتبدو كالعروس المبرقعة وفي يديها النّضار الخالص..

***


ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الخاتمة:

يتّضح من استعراض نماذج النّقد الّتي درسها العقّاد من شعر شوقي عدّة نقاط لابُدّ من الوقوف عليها في خاتمة المطاف.

1 - لاحظنا في هذه النماذج أن العقّاد لم يتوسع في النقد التطبيقي ولم يتعمق على مستوى الجانب النظري، وحتى الجانب النظري على الرغم من جدته لم يقدّم نظرية نقدية متكاملة.

كان العقاد في النقد التطبيقي يلمس الموضوع عن بعد، وانشغل بإبراز المعايب والهنات، واكتفى بأبيات من هنا وهناك، وأوسع نقد وأوفاه كما رأينا نقده لقصيدة رثاء مصطفى كامل.

2 - السمة الغالبة على هذا النقد كما قلنا إبراز المآخذ والهفوات ولم يتعرض لمظاهر التميز والتفرد، لأنه يسلب عن شوقي هذه السمة فليس شعره من وجهة نظر العقاد شعر الشخصية (الممتازة) ولا شعر (الخصوص) والتفرد.

حتى إذا وقع على عمل جيد، وخيال متفرد يحاول العقّاد أن يجعل ذلك قشرة سطحية أوحت بها الخبرة الطويلة الّتي مارس فيها شوقي الشعر، فهي إلى كياسة التعبير على حدّ تعبيره، أقرب منها إلى حقيقة الإبداع وروعة الفنّ، وهكذا نحا في التعليق على قول شوقي في وصف الهرم:

هو من بناء الظلم إلاّ أنّه يبيضّ وجه الظلم منه ويشرق

والمعنى سام، ودقيق ، بل هو مبتكر وجديد، وقد حلق به الخيال وجمال التصوير. لكن العقاد يجعل كل ذلك من عمل الصناعة أو من العمل الذي ينال بالتدريب والرياضة ، ولا يتلقاه الإنسان ساعة يتلقى الحياة ، ولا يتعدى (كياسة التعبير التي يحذقها السمير والنديم ارتجالاً كما حذقها شوقي بالروية[58]).

3 - عني العقاد في نقده وتحليله بالمعنى والفكرة في الأبيات، وصحتها أو خطئها، وإمكان تحقيقها، أو بعدها عن الواقع، كما رأينا في نقده لرثاء محمّد فريد، ومصطفى كامل . بل أكد ضرورة الموافقة التاريخية والأدبيّة في النص كما في بيت شوقي:

وكأنّه نعشُ الحسينِ بكربلا يختالُ بين بُكا وبين حنان

وراح يستدل بوقائع التاريخ وأحداثه على عدم صدق البيت ويبحث عن الصدق الواقعي. ومطابقة البيت لمعطيات الأحداث ولم نجد له عناية خاصة بنقد الأساليب اللغوية، ويكاد يكون هذا الأمر مغيبًا في نقد العقاد.

ربما لأنه أحس أنه لا يستطيع أن يجاري أحمد شوقي في اختيار الصياغة المتقنة، والتركيب الجزل، وتوظيف المفردات، فترك ذلك. أو لم يجد له منفذاً ينفذ منه إلى نقد شوقي من هذا الجانب:

4 - والشيء الأغرب من ذلك أن العقاد عندما يعرض بيتًا من شعر شوقي لنقده ، ينثره بلغته فيحمل هذا النثر ما ليس في النص، ويبالغ فيه، ويلوي عنق الألفاظ لتدل على ما يريد، أو يتزيد في الشرح ليكسب القارئ معه، ويستميل إليه عواطفه.

وهذه ظاهرة واضحة في تعليقاته تقريبًا. ولا أظن أن ذلك نابع من سقم الفهم، وبلادة التفكير، فليس ذلك من سمات العقاد ولكنّه في اعتقادي منبعث من سوء النيّة والتدبير، والرغبة في النصر والتفوق.

وكان هذا هو أسلوب النقد في الثلث الأوّل من القرن العشرين لم يكن دور العقاد فيه أقل من دور الرافعي، ولهذا اعتمد كلاهما على السباب والشتائم..

5 - يتسم نقد العقاد لشوقي في النماذج الّتي رأيناها بالنقد الجزئي ولهذا يأخذ القصيدة أبياتًا متفرقة، وهذه السمة أبرز ما تكون في كتاب الدِّيوان. وقلما ضم بيتًا إلى بيت، أو مجموعة إلى مجموعة. لينتقد الصّورة الكلية لا سيما أنّه مؤسس الدعوة إلى الوحدة العضوية.

حتّى في نقده المتأخّر عندما عرض أبياتًا متصلة من قصيدة إمارة الشّعر، وقصيدة الرّبيع، ورثاء شكسبير، لم يتغير منهجه بل كان اعتماده أيضًا على الصّورة الجزئية، فينتقي من هنا بيتًا، ومن هناك بيتًا، ومن هنا صورة ومن هناك أخرى، وكان يستطيع أن ينحو بالنقد منحى آخر يتّسم بالعمومية والشمول.

الهوامش

1) قدامة بن جعفر (ت 337هـ): نقد الشّعر، ت/ محمّد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليّات الأزهريّة/ مصر 1400/1هـ ص 124.

2) المبرد (ت 285هـ) الكامل في اللّغة 79/2، 103 مؤسّسة المعارف، بيروت، بدون.

3) العقّاد (ت 1964م) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ص 74، وانظر عبد الحي دياب، عبّاس العقّاد ناقداً ص 454، الدار القوميّة للطباعة/ القاهرة 1385هـ.

4) الفصول ص 479 – الأعمال الكاملة م 24.

5) ساعات بين الكتب ص 559، الأعمال الكاملة م 26.

6) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي 59، 61، دار نهضة مصر 1973.

7) السّابق ص 71-74 اختصار.

8) د. أحمد الحوفي، ديوان شوقي – المقدّمة – 5/1، دار نهضة مصر 1977، وبعض المراجع تجعل عودته من المنفى سنة 1919، انظر: عزّ الدّين الأمين، نشأة النّقد ص 165، دار المعارف 1390/2.

9) د. شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث ص 103 دار المعارف 1953 وانظر: نشأة النّقد كالسّابق.

10) في نشأة النّقد ص 165 أنّ الجزء الأوّل صدر في ديسمبر 1920 والثّاني 1921، وليس بشيء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

11) انظر: محمّد عبد الغفور عطّار، كتابه «العقّاد» ص 151، تهامة، جدّة 1405/1.

12) السّابق ص 133.

13) الدّيوان ص 20-21.

14) ساعات بين الكتب ص 221.

15) السّابق 179، 181.

16) السّابق 190.

17) انظر كتابه العقّاد من ص 137-142.

18) شعراء مصر 157-160.

19) السّابق 167، 169.

20) يتّهمه بذلك صاحب كتاب «مقدّمة لدراسة العقّاد» مرجع سابق ص 105.

21) في الأدب الحديث 257/2، دار الفكر العربيّ، بدون.

22) شاعر العصر الحديث ـ سابق ص 104.

23) النّقد والنقّاد ص 122، مكتبة نهضة مصر، بدون.

24) النّقد الأدبي الحديث ص 454، مطابع الشّعب 1964/3.
25) في الأدب الحديث 257/2، دار الفكر العربيّ، بدون.
26) النّقد والنقّاد ص 70.
27) محمّد فتوح. وجه المرآة، مجلّة فصول أكتوبر 1990ص 86، 88.
28) وجه المرآة - فصول ص 90.
29) الدّيوان ص (3).
30) كتابه العقّاد ص 112.
31) يذكر كتاب «مجمع الأحياء»، لكن لا نعلم عنه شيئًا، وليس في الأعمال الكاملة.
32) ديوان شوقي - المقدمة - 4/1.
33) يرى شوقي ضيف أنّه أقام في فرنسا أربع سنوات، وأنّه عاد منها سنة 1891. ومعنى ذلك أنّه ابتعث إليها سنة 1887 قبل مولد العقّاد بسنتين . انظر : فصول في الشّعر ونقده ص 332، وانظر ديوان شوقي 5/1.
34) الأدب العربيّ المعاصر ص 47، وفصول في الشّعر 337.
35) محمّد خلف أحمد، من الوجهة النّفسيّة ص 222، دار العلوم، الرياض 1404/3.
36) سعد مصلوح، في النّص الأدبي ص 137 منشورات نادي جدّة.
37) انظر: ابن خلّكان، وفيات الأعيان ت/ إحسان عبّاس 120/5، دار الثقافة، بيروت، بدون.
38) النّقول الواردة في نقد القصيدة من كتاب الدّيوان 12-26.
39) نشأة النّقد ص 169.
40) نشأة النّقد ص 177.
41) ديوان شوقي 436/2.
42) الدّيوان 27-35.
43) ديوان شوقي 396/2.
44) النّقول الواردة في نقد القصيدة من كتاب الدّيوان 36-44.
45) عليّ شلش، سيرة العقّاد الذاتيّة، فصول ص 84.
46) نشأة النّقد 178.
47) النّقد والنقّاد 119، والشّعر المصري بعد شوقي 24.
48) الشّعر المصري بعد شوقي 24-25.
49) مقدّمة لدراسة العقّاد ص58-59.
50) خلاصة اليوميّة ص 45.
51) مطالعات في الكتب والحياة ص 5.

52) مراجعات في الآداب والفنون ص 46-476.
53) ساعات بين الكتب 192-196.
54) شعر العقّاد والتراث، فصول ص 112.
55) شعراء مصر، ص 173.

فهرس الموضوعات

وبالقياس والموازنة تتحقّق الدربة، وتصقل الرؤية، ويدق النظر، ويوقف على خصوصية كل كلام، «فإذا مدت الحلبات لجري الجياد... فرهان العقول التي تستبق، ونضالها الذي يمتحن قواها في تعاطيه هو الفكر والروية والقياس والاستنباط»[145].

1 - أجناس القول:

أجناس القول «القرآن - الشعر - النثر» تختلف في قوانينها التي تحدّد خصوصيتها، لكنّها تتفّق في العناية بالوظيفة البلاغيّة، فيكون القول ممتعاً ومفيداً، وعبدالقاهر وهو يبحث عن الفروق بين مستويات القول عمد إلى المقايسة بين الأجناس؛ لإبراز التفاوت بين الطبقات نجد ذلك بين:

أ - القرآن والشعر:

فالقرآن نزل بلغة العرب، لكنه كان مفارقاً لأساليب البيان العربي - كما ذكر بلاغي أشعري بشيء من التفصيل قبل عبدالقاهر هو الإمام الباقلاني - وخرق القرآن للعادة، كان بسبب نظمه الذي لا يدانيه نظم، حيث أعجز الإنس والجن، وأدرك الناس منذ أوّل نزوله أنه طبقة عالية لا يمكن أن تكون قولاً بشرياً، و«أنه معجز في نفسه، وأنه في نظمه وتأليفه على وصف لا يهتدي الخلق إلى الإتيان بكلام هو في نظمه وتأليفه على ذلك الوصف»[146].

وقد وجد عبد القاهر أن قوماً غرتهم الجهالة وسوء الظن، فاعتقدوا أنّ من شعراء العربيّة وكتّابها من كان يستطيع أن يقول مثل القرآن لكنه ترك ذلك خوفاً، أو فعل ذلك وأخفاه[147]. لكنّه لم يسلك مسلك الباقلاني في دفاعه عن إعجاز القرآن بالهجوم على شعر امرئ القيس والبحتري. لم يفعل ذلك لأنه كان مشغولاً ببناء المعرفة العميقة، وتاركاً مماحكات النظر الضيّق، والفكر السقيم، فاستفرغ جهده لسدّ الفراغ في صناعة منهج علمي فريد في استنطاق دلالات البيان. وما كان يورده من


* * *
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المداخلات

يوم الثلاثاء 1423/1/12هـ

الجلسة الثامنة

■ المشاركون:

الدكتور/ حسن النعمي

الدكتور/ عبدالله الفَيفي

الدكتور/ سلطان القحطاني

الدكتور/ محمود عمَّار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ أدارها: الدكتور/ أحمد الطامي

الدكتور/ حسن البنا عز الدين

الكلام الذي استمعت إليه عن د/ طه حسين في هذه الجلسة يؤكد أن المعركة الأدبية التي فجرها طه حسين لاتزال لها آثار واضحة تراود عقول قرائه؛ وهذا بالطبع يمكن أن يدل على تغلغل النسق الرجالي في عقل المؤتمر العربي؛ وقد يدل على إحساس ضمني بالحقبة التاريخية التي عاصرها طه حسين وأنها ماتزال ماثلة في العقول من ناحية أخرى. وهذا يدعوني بقوة الحديث حول طه حسين؛ آمل أن يتسع له صدركم.! في

الحقيقة طه حسين ألف كتابه الأول في الشعر الجاهلي عام 1926م وأعاد طباعته في عام 1927م وغيَّر العنوان وحذف فصلاً وأضاف إليه فصولاً وقال. في المقدمة (وهو عموماً مضافاً مما يُلقى على طلابي في السنتين الأولى والثانية في كلية الآداب). طه حسين يوضح في مقدمته لماذا ألف الكتاب؟

ويلقي ضوءاً على المعركة التي أثارها الكتاب، هذا السبب الذي يذكره طه حسين وهو تدهور حال التعبير في الجامعة المصرية والأزهر وكلية المعلمين في تلك الفترة بسبب الظروف الاقتصادية العالمية. وأضاف طه حسين في الكتاب حول الحرية بالنسبة للأدب والنقد وأيضاً محاولة تأسيسه لكتاب تاريخ آداب اللغة العربية؛ وعرض طه حسين للمذاهب السائدة في القرن التاسع عشر وأضاف إليها عنصر الضوء؛ وقال لا يمكن قبول هذه المناهج على علاتها وجمودها ولابد أن نضيف إليها عنصر القول؛ لأن مؤرخ الأدب لابد أن يكون أديباً في حين أن موظف الاتصالات ليس بالضرورة أن يكون ثورياً! المهم أن طه حسين حاول تطبيق المرآة على الشعر الجاهلي فوقع في تناقضين لا يحطان من قيمة عمله بحسب النتائج التي وصل إليها عمله في النهاية أولاً؛ وهو قد قال إن لديه مشكلة حول الشعر الجاهلي وأن الشعر الجاهلي يعطي صورة عن العرب قبل الإسلام تتناقض مع تلك التي يعطيها القرآن الكريم عن العرب قبل الإسلام فأيهما نصدق؟ نصدق طبعاً ما ذكره القرآن الكريم إذ إن الكثرة المطلقة ممن نسميه الشعر الجاهلي ليست من الجاهلية في شيء وهذا شيء منطقي؛ لكن الذي أدى لهذا التناقض في هذه المسألة أنه ذكر عبارات، كانت شديدة اللهجة وشديدة النبرة أثارت طالباً من طلاب جامعة الأزهر فرفع دعوى وأثيرت القضية، على أي حال فإن التناقض الثاني وهو تسويته بين عالم الفن وعالم الواقع تسوية تكاد تكون حرفية وهو طبعاً في هذا الأمر اتبع منهج المرآة عمداً ليحقق هدفه ليس من مجرد تطبيق المنهج الذي

درسه على أستاذه كارليو عام 1910-1911 في الجامعة المصرية ولكن كان هدفه كما رأينا في المقدمة الثانية من كتابه إيقاظ الناءمين مما ينصب على مدى التدهور في حياة التعليم في الجامعة المصرية آنذاك. ويقول إن المدرسين يجترون مذكرات يدرسونها منذ خمسة عشر عاماً؟

أما ما قاله د/ حسن النعمي عن المحاورات والصاحب القديم؛ هذا طبعاً ممكن تخيله في الشعر القديم؛ فطه حسين اهتم بالشعر القديم نفسه كل صاحب قديم المعروف في الشعر وهو أيضاً الطرف الثاني من محاورات أفلاطون؛ وهو يعني عموماً الآخر الذي يخاطبه طه حسين. المهم أن طه حسين كان يأخذ المكان الآخر أو يأخذ الموقفين موقفه وموقف الصاحب معاً بوعي المصطلح والرائد الذي لا يكذب أهله.



الدكتورة/ نورة المري

بالنسبة للدكتور حسن النعمي يبدو لي أنك عند تحدثك عن طه حسين في الشعر الجاهلي تدافع عنه؛ لكنني لا أعرف إذا كنت قرأت أن هذا التشكيك أوصل طه حسين إلى تشكيك آخر، لأن رؤيته تبني أن الشعر لابد أن يتطور والشعر الجاهلي يتفوق بلغته إذ إن الشعر الجاهلي هو تطور.. وقد دافع محمود شاكر عن الشعر الجاهلي ووقف موقف الضد لطه حسين في مزاعمه إذ أرجعه إلى نقله إلى فكرة مارثوذكس. أما في حديثك عن فكرة الأضداد عند طه حسين فهذا تقرره طبيعة النفس البشرية وطبيعة التجديد والتسرع في الأحكام، أما الدكتور سلطان القحطاني فقد ذكر أن امرئ القيس كان من سكان نجد لكنه في الأصل من اليمن ويؤكد ذلك بيته الشهير:

ألا ودعا نجداً ومن حل بالحمى   وقل لنجد عندنا أن يودعا

الدكتور/ محمد مهدي غالي

ورقة الدكتور النعمي تضم ملاحظات ذكية؛ لكن أعتقد أن الحوار كان غائباً في حديث الأربعاء وقد يظهر على السطح؛ أنه الحوار بين ذاتين طه حسين من ناحية وتلك الذات المتخيلة من ناحية أخرى. لكن سنلاحظ أن صوت طه حسين هو الصوت السائد دائماً وهو يفرض هيمنته على صوت صاحبه، إذ يبدو صاحبه خافت الصوت ضعيف الحجة جاهلاً لا يقرأ يمنحه مساحة نصية صغيرة يأتي به ليسخر منه وينقضه ويمثل بخصومه حين يمثل لهم أنهم ليسوا أكفاءً وأنداداً. والحوار الحقيقي إنما يقوم بين طرفين متكافئين وهذا لا وجود له مطلقاً في حديث الأربعاء الخطاب إذاً هو تكريس للسلطة لا للحوار.. ثم ننتقل للدكتور عبدالله الفَيفي الذي تحدث عن كتاب بلاغة العرب لأحمد ضيف، ولا يمكن أن يكون بمعزل عن وضع كتاب أحمد ضيف في موقعه أو في سياقه من حركة تأسيس علم جديد هو الأدب المقارن، فأحمد ضيف وكتابه هذا تحديداً هو واحد من البواكير الأولى في بحث الأدب المقارن في الأدب العربي.! وأعتقد أنك لو عدت إلى الكتب التي تحدثت عن الأدب المقارن في الأدب العربي وهي كثيرة لتوقف أمام ما قدمه أحمد ضيف وهي بذور أولى في هذا السياق، وأنت تقول إن كتابة العرب للمسرحية الشعرية في هذا العصر تعتبر نوعاً من الردة الفنية لأن الغربيين هجروا هذا النوع الأدبي والمسرح الشعري لم ينحسر ولايزال قائماً وربما تراجع وفي الغرب لديك لوركا وإليوت ولعلك أن تستفيد من كتاب مهم جداً وهو كتاب الدكتور علي شلش يرحمه الله.

الدكتور/ جريدي المنصوري

هل الأسئلة التي طرحها ماتزال مهمة؛ ويخيل إليَّ أن هناك أسئلة

أخرى ينبغي أن تزال غير هذا السؤال الذي يتفرع عن سؤال آخر. هل كل الأسئلة موجودة؟ هل عناصر أخرى تدخلت.؟ يخيل إلي أن المجتمع كان في حاجة إلي هزة قوية كتلك التي أحدثها طه حسين ليترتب عليه ما جاء بعد؛ بغض النظر عن السجعات التي تحملها وحيداً طه حسين. والدكتور عمار فهو وبإلقائه الجميل وأسلوبه الممتع لم نستطع متابعة الشيء المهم في بحثه فشغلنا بالأموات أو الأحياء، وتواريخهم وعدد الأبيات التي انتقدها العقاد وعدد الأبيات التي تركها.. ومثل هذه المسائل كنت أتمنى أن تكون في البحث لنقرأها؛ أما هنا فنحن محتاجون إلى جرعة مركزة وخفيفة لنصل إلى نتاج ذلكم البحث الذي أحسبه قد بذل فيه جهداً.

الدكتورة/ فوزية بريون

إن تأثير طه حسين على القديم والتراث والإشارة إلى القطيعة بين النصوص القديمة والذائقة العصرية في حديث الأربعاء وغيره يشير إلى انتمائه إلى المنظومة الحضارية العربية الإسلامية؛ ولكن ما جاء في كتابه مستقبل الثقافة في مصر وهو الذي يحمل أفكاره الاجتماعية والفلسفية؛ فينسب طه حسين مصر إلى حضارة البحر المتوسط والثقافة اليونانية مبتعداً بها عن الوشائج الحضارية والإسلامية؛ ونحن لا ننسى قوله (علينا أن نسير وراء الغرب خطوة خطوة وأن نقبل الحضارة الغربية خيرها وشرها حلوها ومرها). فكيف يربط الدكتور النعمي بين هذين الاتجاهين الفكريين المتناقضين؟

أما الدكتور عمار فقد استمتعنا بهذا البحث القيم برغم من عدم تغطية الجانب التطبيقي؛ وسررت أن كثيراً من النقاط التي ذكرها عن قراءة العقاد تتوافق مع ما أشرت إليه من التعسف وعدم الموضوعية؛ وأنا متشوقة لقراءة الجانب التطبيقي؛ لكن سؤالي عما ورد في كلامكم عن

قلة القصائد التي أرسلها شوقي من منفاه؛ والسبب طبعاً مفهوم؛ لكن سردكم لتاريخ القصائد التي نقدها العقاد؛ فأنا أعتقد أن قصيدة واحدة فقط نشرت عام 1909م قبل نفي شوقي إلى الأندلس؛ أما أغلب القصائد الأخريات على ما أذكر وهي حوالي اثنتي عشرة قصيدة منشورة بين عامي 1916 و1919م؛ مهما يمكن من إحصاء عدد القصائد التي أرسلها شوقي من منفاه؛ فإني أظنها قليلة.

الدكتور/ عالي القرشي

حقيقة لولا مجلسي في هذا المكان أمام هذه اللوحة التي تذكرنا بهذه الندوة وتذكرنا أيضاً بالتواريخ لظننت أنني لم أولد بعد؛ ذلك أن كثيراً من هذا العرض الذي جاء في هذه الأوراق يذكرنا بتواريخ ويوميات الرواد، والرائد من شأننا أن ننظر إليه. إن هذه الثقافة متحركة وأننا ننظر إلى الرائد ونحن نتلقى منه ذهنية متحركة نعاود منها قراءتنا بفعل الرائد وسؤالي إلى الدكتور النعمي وهو: ما موقع اشتغال طه حسين على النص من هذه القضية؟ هل دخل ذلك النص من أجل إثبات ذلك القديم أو أنه اتجه إلى ذلك؟ إنه مشغول بهواجس الحرية والابتكار وحيوية الشباب والخروج على معيارية السلطة الثقافية؛ فكيف اشتغل طه حسين على النص وهو مشغول بهذه الهواجس؟

الأستاذ/ عائض القرني

حديثي إلى الدكتور حسن النعمي. الحقيقة أننا كنا في وقت قديم نتصور أن النص الإبداعي بشتى أنواعه هو الذي يخاطب الوجدان ويخلب الألباب؛ ولكن النص النقدي في حالته الراهنة أصبح يأخذ مكانة أسمى؛

والشاهد على ذلك ما سمعناه من الدكتور حسن النعمي الليلة فقط من طبيعة القاص الذي كان فيه على خطابه الليلة فلو تكلم ساعتين مستمرتين لما مللنا حديثه؛ وأرى أن الدكتور النعمي أراد أن يبرئ طه حسين من كتابه الشعر الجاهلي الذي ألّب عليه الخصوم عندما قال بالانتحال وترك نظرية الشك إلى الاعتدال وتغيّب وجهة نظره التي تتبدى لنا في كتابه حديث الأربعاء. والسؤال هو: ألا ترى أنك وظفت آراء طه حسين المقبولة والمعتدلة في حديث الأربعاء بما يخدم رؤيتك عن طه حسين؛ متناسياً خطابه النقدي عن الشعر الجاهلي.

الدكتور/ أحمد جاسم الحسين

أود أن أتساءل عن إشكالية القديم والجديد؛ ما الذي يجعل من هذه الأمة تثير هذه الإشكالية وهي في زهوتها أيام العصر العباسي بحيث غدت هذه الإشكالية محرقة لكثير من الأفكار والدراسات؛ وما الذي يجعل من هذه الأمة أيضاً أن تكون الفكرة ذاتها محرقة في مطلع هذا القرن وهي تتلمس طرق نهضتها؟ هل هي في فكر الأمة أم في هذه الإشكالية (القديم والجديد)؟؟ والتساؤل الثاني هو: أحسب ما قُدم عن جهود الرواد أنكر جهد شيخ جليل عاصر البارودي وهو حسين المرصفي وهو شيخ متقدم على زمانه إذ حاول أن يستلهم الكثير من الموروث النقدي العربي وفيه الكثير من التميز والتفرد، النقطة الثانية وهي عن سفر المسيحيين؛ من بلاد الشام إلى مصر. لا أظن أن السفر اقتصر على المسيحيين ولنتذكر أبو خليل القباني وهو من أقارب الشاعر نزار قباني وأحد رواد المسرح العربي وهو رجل طرد من دمشق وأحرق مسرحه وهو رجل مسلم سني؛ أظن أن المسألة أبعد من المسيحية والإسلام، المسألة في

أحادية الرؤية؛ وإن أردت أن أعبر تعبيراً جميلاً عن المحافظة الموجودة في المجتمع الدمشقي بحيث إننا لو استعرضنا تاريخ الأدب في سورية نجد أن كل المجددين في الأدب لم يكونوا من أبناء المدن بل هم من أبناء الأرياف؛ منهم أدونيس والماغوط وسعد الله ونوس وغيرهم؛ لأننا حتى هذه اللحظات في مراكز المدن الرئيسية وحتى أنتم تعرفون الكثير منهم، وذلك في فترة هجرتهم إلى هذه البلاد؛ هم من النمط الذي لا يرضي الرأي الآخر. ولعلنا نذكر رأي الشيخ علي الطنطاوي؛ فقد كتب عن نزار قباني عام 1945م شبَّه نزار قباني ومجموعته الأولى بالحديث عن الغلاف بالنساء اللاتي... أجارنا الله.

الدكتور/ عبدالمحسن القحطاني

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

حينما زار طه حسين المملكة العربية السعودية قال كلمة وهي مطبوعة في جريدة البلاد وأخذها عبدالفتاح أبو مدين ووضعها خلف مقعده في إدارة النادي. وهو إنه حينما التقى بوزير المعارف آنذاك الملك فهد قال له يا سمو الأمير: إن بعض الفرنسيين يقولون في أوقات فراغهم «إن لكل فرنسي وطنيين وطن نشأ فيه وترعرع وتعلم ووطن هو فرنسا». وكان قوله هذا فيه شيء من الحيف وضرب من المبالغة. أما أنا فإني أقول: «الحق كل الحق إن لكل عربي وطنيين وطن ولد فيه ووطن آخر علم ذائقتنا وهذب سلوكنا وجعلنا ننتصر على أنفسنا وهو هذا الوطن». ثم قال: «وإن أنسى لا أنسى تلك الأمة التي بكت لا لأن سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم انتقل إلى الرفيق الأعلى وإنما لأن خبر السماء انقطع عن هذه الأرض». هذا قول طه حسين واحملوه على أي محمل؛ وهو الذي قال إن صحت هذه الرواية [إن الكلام ثلاثة قرآن وشعر ونثر].

أما قضية الدكتور سلطان القحطاني عن امرئ القيس هل هو نجدي أو غير نجدي فهو جاء في الأصل وإلا فماذا كان يقول طه حسين: حينما يتمثل بهذين البيتين في أوقات فراغه:

ألا ودعا نجداً ومن حل بالحمى وقل لنجد عندنا أن يودعا

بنفسي تلك الأرض ما أطيب الربى وما أجمل المصطاف والمتربعا

ثم يتمثل بقول جرير في المعارك:

ابني حنيفة احكموا سفهاءكم إني أخاف عليكم أن أغضبا

وأعجبت هذا المساء بالدكتور عمار وحفظه للتواريخ؛ وكنت أتمنى أن يتعرض للعقاد وهو يتناول التشبيه في ثلاثين عاماً؛ وإن نقلت هذا النقد الجزئي؛ أليس السنين هذه أعطته أحد أمرين إما التحول عن النقد التحاملي إن صح هذا التعبير. أم أنه زاد مهارة في استعمال القضايا العلمية ليجير نقده لأحمد شوقي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدكتور/ سعيد السريحي

حضور الباحث في ورقة الدكتور النعمي يغري بمداخلة من باب ماذا لو كنت أنا الذي كتب هذا البحث؟ أخال أن البحث الحقيقي هو البحث الذي يغريك بإعادة الاكتشاف مرة أخرى؛ هل هو سرد تاريخي أو عرض للمعلومات؟ لا نملك مع هذا السرد أو العرض إلا أن نسمع ونشكر ثم نسأل الله السلامة؛ يا دكتور حسن ماذا لو انطلقنا من فكرة الصاحب المستحيلة هذه؛ ثم حاولنا أن نأخذ حديث الأربعاء في سياق الحقبة التي ظهرت؛ هل هناك مغالاة في التجديد؟ هل هناك من كان يتنكر للتراث بحق؟ إذا ذهب طه حسين إلى أن هناك من يتنكر واستنطقهم على لسان

مقايسة بين القرآن والشعر، إنما كان من قبيل شرح النظرية «نظرية النظم» القائمة على إدراك خصائص التراكيب، وبيان فروق معاني النحو، ففي تقديم الخبر المثبت الذي لا يراد منه القصد إلى الفاعل، وإنما يراد به أن يكون الفعل عادة من عادات الفاعل وسجّية من سجاياه، كما قالت عمرة الخثعميّة في رثاء ولديها:

هما يلبسان المجد أحسنَ لبسةٍ شحيحان ما اسطاعا عليه كلاهما[148]

فهي لم ترد أن تقصر هذا الوصف عليهما، وإنما أرادت أن تجعل ذلك من عاداتهما والأبين من هذا قوله تعالى: **﴿واتخذوا من دونه آلهة لا يخلقون شيئاً وهم يخلقون﴾**[149] فاتخاذ الآلهة من دون الله ديدن الكفار في كل زمانٍ

ومكان، فالمراد - والله أعلم - التعجّب من سوء هذا الصنيع، كيف يقابلون إنزال الفرقان وهي أعظم نعمة، بأعظم فعل وأشنع ذنب وهو الشرك بالله.

فتكاثر الدلالات وتناميها كان في الآية أشد خصوبة، وأكثر ثراءً.

وقد كان عبد القاهر وهو يشرح النظريّة يعوّل على القرآن، ويجعله الطبقة العليا، التي يتماسك فيها البناء تماسكاً عجيباً فتحقّق «المزيّة الظاهرة، والفضيلة الباهرة»[150]، التي لا تكون إلا لكتاب الله العزيز.

ب - شعر وشعر:

*** شعر شاعر واحد**

كان يقف عبد القاهر أمام شعر شاعر واحد، مستحضراً السياق الشعري للشاعر، مميّزاً بين نصين مختلفين كما فعل مع أبي الفتح البستي في قوله:

من سماه الصاحب فماذا يعني مفهوم التنكر آنذاك؟ هل كان طه حسين من خلال بحثه عن التجديد يحاول أن يمنح عمقاً لتجديد التراث أم أنه كان يحاول أن يقاوم التجديد في التراث إن استخدمنا المصطلح المستهلك!؟ هل كان طه حسين طليعياً أم رجعياً هنا؟ هل كانت جماعة أبوللو على سبيل المثال إذا ما تذكرنا أن حديث صاحب الأربعاء ظهر في الأربعينات وهل الصاحب هذا هو الوجه الآخر لطه حسين؟ هل كان يقاوم في داخله ضد هذا الإرث؟ هل كان يستشعر الموت إزاءه وبالتالي نفيه عن طريق الآخر، الآخر الذي هو طه حسين حينما يتجلى ذلك وهل هي لعبة مرايا؟ وما العلاقة بين حديث الأربعاء والشعر الجاهلي وأنت قد تطرقت إليه؟ هل هو التكفير عن الشعر الجاهلي؟ من باب آخر بمعنى أنه حينما ينقض التراث في الشعر الجاهلي بالتشكيك فيه يحاول أن ينقض الحداثة الآن أو التجديد بالشعر القديم.! ثمة أسئلة كثيرة نحن بحاجة إلى الإجابة عنها وبمقدورنا أن نجيب عنها إذا ما وضعنا حديث الأربعاء في السياق الأكبر له سياق طه حسين وسياق الحركة الثقافية في الأربعينات.! أقول إن بحثك يغري حقاً بالمداخلة معه لأنه بحث مثير.

الدكتور/ يوسف العارف

ملاحظة عامة وهي أن جميع الأوراق المطروحة تشترك في الحديث عن النقاد والرواد من مصر الشقيقة مثل طه حسين وشوقي والعقاد وأنا كنت أتمنى أن يكون ملتقانا لهذا العام لقراءة النص السعودي لأن التراث شبع بحثاً والأدب في مصر وغيره قد أشبع بحثاً ودرساً أما النص السعودي فلازال بكراً لأنه يحتاج منا أن نخصص له العام القادم إن شاء الله قراءة مستقلة.

أبدأ حديثي بورقة الدكتور محمود عمار فهو يطرح إشكالية

النظرية والتطبيق ولكننا لم نتلمسها في حديثه الذي أفضى به هذه الليلة ثم إنه أثبت أنه يحب العقاد ومعجب به لكن في طرحه الأخير يطرح علامة استفهام كبيرة كأنه يشكك في بعض أطروحاته النقدية وأعتقد أن الباحث المتميز والواعي لابد أن يصل إلى نتيجة وبالتأكيد أنت وصلت إليها لكنك لم تقل لنا هل هذا الشك في مكانه أم أنه مازال علامة استفهام يحتاج إلى بحث وتنقيب وحصر حتى نصل إلى نتيجة؟

ردود المشاركين على مداخلات النقاد
الجلسة الثامنة



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدكتور/ حسن النعمي

الدكتور حسن البنا والدكتور جريدي المنصوري؛ أعتقد إجمالاً أننا نتفق حول ما طرحتماه. والأستاذة نورة المري هل تدافع عن طه حسين؟ والقضية ليست تؤخذ بهذه الحدة وهذا الطرح والأفق الثقافي يحتمل الحقيقة الحوارية كثيراً؛ وإذا افترضنا أننا نتفق مع طه حسين بالكامل فنحن نجرم أنفسنا لأننا نصادر وجهة نظرنا فيما يكتبه طه حسين والعكس صحيح عندما نتخذ موقفاً مضاداً بالإطلاق علي طه حسين فنحن نجرم وجودنا كمثقفين وكمؤمنين بالحوار، طه حسين له من الإيجابيات ما يستحق أن نقف أمام فكره وله أيضاً من السلبيات التي تمكننا بالحوار العلمي؛ لنصل إلى أرضية مشتركة في التعامل مع هذه الأشياء، طه حسين كشخصية كبيرة مرَّ بتحولات كثيرة بلا شك بدءاً من ثورته على

السيرة الذاتية العربية في الدراسات الغربية الحديثة



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صالح معيض الغامدي

يصعب تحديد تاريخ معين لبداية الاهتمام الغربي بالسيرة الذاتية العربية، لسبب بسيط وهو أن بدايات هذا الاهتمام لم يكن يقصد بها دراسة السيرة الذاتية بوصفها جنساً أدبياً بقدر ما هي نص تاريخي أو فلسفي أو صوفي... الخ. وكانت أهميتها للغربيين في بداية الأمر مرتبطة بما تحويه من معلومات وحقائق عن هذه الموضوعات وغيرها. فبحثهم مثلاً في تاريخ الحملات الصليبية قادهم بالضرورة إلى تناول سيرة أسامة بن منقذ الذاتية وعمارة اليمني وعماد الدين الكاتب الأصفهاني وأبي شامة وغيرهم، ودراستهم للطب والفلسفة الإسلامية قادتهم بالضرورة إلى الاهتمام بسيرة الرازي وابن الهيثم وابن سينا وابن رضوان وغيرهم، واهتمامهم بالتصوف قادهم إلى التعرض لسيرة المحاسبي والحكيم الترمذي والغزالي وغيرهم... وهلم جرا.

وتاريخ هذا النوع من الاهتمام، وهو ما يمكن تسميته بالاهتمام «العرضي» أو «غير المباشر» يعود إلى القرن التاسع عشر الميلادي وربما قبله بقليل. أما فيما يتعلق بالاهتمام المباشر بالسيرة الذاتية العربية بوصفها جنساً أدبياً، فأول إشارة وقفت عليها هي لشارلز بوشنيل الذي كتب سنة 1918م، في المجلد الثاني من «المكتبة الجامعية للسيرة الذاتية»، وهو بعنوان ترجمته " القرون الوسطى وكتاب سيرها الذاتية " مقدمة قصيرة عن حالة هذا الجنس الأدبي في هذه الفترة، أشاد فيها بازدهار هذا الجنس الأدبي عند العرب والمسلمين مقارنة بما كانت عليه حاله عند الأوروبيين، يقول:

«لم تخلق اعترافات أوغسطين الرائعة أي مدرسة،

ولم يقلدها أي خلف ، حتى انقضى ما يقرب من ستمائة عام، عندما بدأنا نتتبع حضارة القرون الوسطى المشرقة. وعندئذ وجدنا أول خلف سيرذاتي للقديس أوغسطين، ليس بين المسيحيين ولا حتى بين الأوروبيين، ولكن بين العلماء المسلمين..."[1].

وترجمت في هذا الكتاب نماذج من السير الذاتية العربية مثل سيرة ابن سينا والغزالي.

ظهرت بعد ذلك دراستان مهمتان باللغة الألمانية سيكون لهما دور بارز في ترسيخ بعض الآراء المغلوطة التي ستنتشر لاحقاً حول السيرة الذاتية العربية القديمة في أوساط الدارسين الغربيين ويتبناها كثير منهم دون أي مساءلة، هذا على الرغم من أنهما بطبيعة الحال قد ساعدتا على لفت انتباه كثير من الدارسين إلى هذا الموضوع. وأولى هاتين الدراستين كتبها فرانز روزنثال سنة 1937م بعنوان ترجمته «السيرة الذاتية العربية»، أما الأخرى فكتبها جورج مش ضمن كتابه الضخم «تاريخ السيرة الذاتية» الذي أرخ فيه لهذا الجنس الأدبي في العالم كله[2]. وقد كان هذان الباحثان يدرسان السيرة الذاتية العربية في وقت واحد تقريبا، كما يقول دوايت رينولدز[3].

ثم توالى بعد ذلك الاهتمام بالسيرة الذاتية العربية قديمها وحديثها متخذا الأشكال التالية:

1 - مقالات مفردة في المجلات العلمية.

2 - فصولا في كتب مؤلفة عن الأدب العربي، أو عن السيرة الذاتية عموماً.

3 - ترجمات لبعض السير الذاتية العربية تكون غالباً مصحوبة بمقدمات المترجمين.

جفّوا فما في طينهم للذي يعصره من بِلّةٍ بِلّهْ

وقوله:

أخٌ لي لفظه دُرٌّ وكل فعاله برُّ
تلقّاني فحيّاني بوجهٍ بشره بِشْرُ

فهو لم يساعده حسن التوفيق - كما يعبر عبدالقاهر - في نحو قوله:

وكُلُّ غنيٍّ يتيه به غنيٌّ فمرجعُ بموتٍ أو زوالِ
وهب جدِّي طوى لي الأرض طُرّاً أليس الموتُ يزوي ما زوى لي[151]

لكنَّ عبدالقاهر لا يخبرنا في مثل هذا الموقف كيف خان أبا الفتح البُستي حسن التوفيق هناك وساعده هنا، إنّنا نستطيع أن نستنتج ذلك من خلال فهمنا لدور الإيقاع في صناعة المعنى عند عبد القاهر، فالإيقاع الذي لا يكون جزءاً من المعنى لا قيمة له، فالإيقاع يجب أن يقتضيه المعنى ولا يفرض عليه من الخارج، فيكون حضوره عبئاً على النص، ويصبح الجمال قبحاً «كمن ثقّل العروس بأصناف الحلي حتى ينالها من ذلك مكروهٌ في نفسها»[152].

* **شعر عدد من الشعراء**

في مواطن عديدة[153] يعمد عبد القاهر إلى الموازنة بين عددٍ من الأبيات لبيان الفروق بين طبقات القول، ففي اتحاد وضع الكلام، وشدة انسجامه وتماسكه يوازن بين قول امرئ القيس:

كأن قلوبَ الطير رطباً ويابساً لدى وكرها العنّابُ والحشفُ البالي[154]

وقول الفرزدق:

4 - دراسات كاملة مستقلة تتخذ شكل الكتاب.

5 - إشارات عابرة غير متعمقة نجدها في بعض الدراسات التي اهتمت بدراسة السيرة الذاتية الغربية أساساً.

وقد شهدت السنوات الأخيرة في الغرب اهتماماً غير مسبوق بموضوع السيرة الذاتية العربية حتى في العالم العربي نفسه، فظهر خلال هذه الفترة على سبيل المثال مقالان مهمان، أحدهما عن السيرة الذاتية العربية القديمة للباحثة هلاري كلباترك ترجمة عنوانه «السيرة الذاتية والأدب العربي القديم»[4]، والثاني عن السيرة الذاتية العربية الحديثة للباحث سرجي شويسكي بعنوان ترجمته «ملاحظات في السيرة الذاتية العربية الحديثة»[5].

وظهرت خلال هذه الفترة أيضا مجموعة من الكتب التي أفردت لهذا الموضوع، وكان تأليفها إما فردياً أو جماعياً، ومن أبرزها الكتب التالية مترجمة عناوينها[6]:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

1 - «العمى والسيرة الذاتية»، لفدوى مالطي دوغلاس (1988)، وقد نقلته إلى العربية الكتورة لمياء باعشن. وهو بحث في العمى بوصفه عاملاً حاسماً في تشكيل «الأيام» لطه حسين مضموناً وأسلوباً.

2 - «في طفولتي: دراسة في السيرة الذاتية العربية»، ألفه عام 1997م في استوكهلم (تتز روكي) حول السيرة الذاتية العربية الحديثة التي تعنى بمرحلة الطفولة عند عشرين كاتباً عربياً.

3 - «كتابة الذات: الكتابة السيرذاتية في الأدب العربي الحديث»، وقد صدر هذا الكتاب عن الساقي عام 1998م بتحرير روبن أوستل وآخرين، ويشتمل على أربعة وعشرين بحثاً أو مقالة تتفاوت في ما بينها طولاً وقصراً وعمقاً وبساطة.

4 - «ترجمة الذات: السيرة الذاتية في المأثور الأدبي العربي»، حرره دوايت رينولدز وآخرون، وصدر عن جامعة كليفورنيا عام 2001م. ويحتوي هذا الكتاب على دراسة للسيرة الذاتية العربية القديمة وتاريخها، وعلى ترجمات لنصوص سيرذاتية مختارة. وقد كان هذا الكتاب ثمرة جهد تأليفي مشترك لعشرة دارسين.

إضافة إلى هذا، خصص العدد الثاني كله من المجلد السابع من مجلة Edebiyat الصادر عام 1997م لموضوع السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم، وشارك فيه أحد عشر باحثاً درسوا نصوص السيرة الذاتية العربية القديمة أو ما عدوه كذلك من جوانب متعددة.

ونظراً لأنه ليس من أهداف ورقتي هذه الآن تقديم رصد ببليوغرافي شامل لكل الدراسات الغربية التي تناولت موضوع السيرة الذاتية العربية (وهو عمل آمل أن أكمله مستقبلا عند تطوير هذه الدراسة)، فسأقتصر في بقية ورقتي هذه على الإشارة إلى أهم الملامح البارزة في هذه الدراسات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالملاحظة الأولى على هذه الدراسات أنها - عموماً - تتبنى مفهوما واسعا للسيرة الذاتية العربية قديمها وحديثها، وهي سعة قد تفقد هذا المفهوم أهميته الاصطلاحية في كثير من الأحيان. (وربما كان الاستثناء الوحيد هو «روزنثال» الذي يتبنى مفهوما ضيقا جدا للسيرة الذاتية يمكنه من استبعاد سير ذاتية رائعة مثل سيرة عبد الله بن بلقين، بحجة أنها ليست سيرة بل مذكرات، لأن في إدخالها - ضمن مفهوم السيرة الذاتية - نسفاً كاملاً لأطروحته التي سنشير إليها لاحقاً). فمفهوم السيرة الذاتية القديمة عند كلباترك مثلا يتسع ليشمل كل النصوص المروية بضمير المتكلم في كتاب الأغاني وغيره من كتب التراث[7]، وعند إلياس يتسع ليشمل بعض الأحاديث التي روتها أم

المؤمنين عائشة رضي الله عنها بضمير المتكلم مهما كان قصرها[8]. أما مفهوم السيرة الذاتية العربية الحديثة في هذه الدراسات فيتضمن إضافة إلى السيرة الذاتية الحقيقية، الروايات والرحلات والمسرحيات والقصص القصيرة وغيرها من الأشكال السردية. وتوسيع مفهوم السيرة الذاتية بهذا الشكل يبرر أحياناً باختلاف طبيعة السيرة الذاتية العربية مقارنة بالسيرة الذاتية الغربية، ويبرر أحياناً أخرى - وخاصة فيما يتعلق بالسيرة الذاتية العربية الحديثة - بغياب الحرية من المجتمعات العربية مما يجعل الكاتب يلجأ إلى كتابة سيرته الذاتية تحت مسميات أجناسية أخرى.

وعلى الرغم من إدراك بعض الدارسين قصور هذا التعريف الواسع، فإنهم يحاولون تبريره أحيانا بالاستناد إلى أسباب عملية تعليمية، كما يفعل روبن أوستل عندما يقول:

> «إن معالجة السيرة الذاتية بوصفها توجهاً عاماً في كل أنواع الكتابة وليس بوصفها جنساً أدبياً ربما بدت غير مرضية للناقد، لكنها ذات فوائد جمة لطالب يرغب في دراسة الأدب العربي بطريقة عملية أكثر»[9].

أو بالاستناد إلى فهم واسع متحرر لمفهوم «عقد أو ميثاق السيرة الذاتية» الذي طرحه فليب لوجون، فهذا العقد يعني لبعض الدارسين[10] أن السيرة الذاتية هي أسلوب قراءة مثلما هي أسلوب كتابة. فإذا اعتقد القارىء أن ثمة تطابقا بين شخصية كاتب النص وراويه وبطله، وثبت اعتقاده هذا، فليس مهما بعد ذلك «أن يكون النص روائياً (مصوغاً صياغة روائية) أو حقيقياً، مادام القارىء يجد أن الموضوع المعالج هو قصة حياة الكاتب وشخصيته».

غير أن هذا المنحى الواضح في توسيع مفهوم السيرة الذاتية العربية

يخلط خلطاً فاضحاً بين ما هو سيرة ذاتية حقيقية وبين ما هو سيرذاتي (أعني جوانب ذاتية) في النصوص الأدبية. فالجوانب السيرذاتية التي عادة ما يشار إليها بالأبعاد الشخصية متوفرة في كل نص أدبي تقريبا بغض النظر عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، لكن هذا لا يجعل منه سيرة ذاتية، وإلا لأصبحت كل النصوص الأدبية سيراً ذاتية، وهذا أمر غير معقول.

أما موقفنا من قضية أن يكون مفهوم السيرة الذاتية مفهوماً قرائياً مثلما هو مفهوم كتابي، فهو أن القراءة السيرذاتية لأي عمل من الأعمال الأدبية ربما كانت قراءة مشروعة في بعض الأحيان عند بعض القراء، لكنها لا تملك أن تحول هذه الأعمال الأدبية إلى سير ذاتية حقيقية عند جميع القراء.

وعلى الرغم أننا نتفق عموماً مع ما ورد في هذه الدراسات من إشارات إلى ضرورة عدم تبني المفهوم الغربي للسيرة الذاتية (الذي يركز أساسا على الفردية والبوح والاعتراف) وإلى ضرورة تناول السيرة الذاتية العربية من خلال مفهوم يأخذ في اعتباره طبيعة الشخصية العربية الإسلامية وتقاليدها الأدبية، فإننا نؤمن أيضاً بأن كثيراً من الأجناس الأدبية العربية تشترك في بعض خصائصها العامة مع نظرائها من الأجناس في الآداب الغربية وغير الغربية، فعالم الأدب يظل في النهاية عالما واحدا رغم تنوعه. وأخشى أن يكون هذا التركيز، الذي نجده في كثير من دراسات السيرة الذاتية الغربية هذه على خصوصية السيرة الذاتية العربية بمثابة سياج حديدي يضعه بعض الدارسين لصد غير المتخصصين في الغرب عن الاقتراب من هذا الحقل.

ومما تجدر الإشارة إليه هنا هو أن أغلب الدراسات الغربية التي تناولت السيرة الذاتية العربية - إن لم يكن كلها - قد اتخذت من

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

نصوص السيرة الذاتية الغربية ونماذجها المشهورة مرايا أو مراجع أو خلفية تعرَف قبالتها السير الذاتية العربية وتقاس قيمتها الفنية وتبين خصائصها من هذا المنظور. ويفسر هذا الحضور القوي للسيرة الذاتية الغربية في هذه الدراسات، في اعتقادي، أمران: الأول هو اعتقاد كثير من هؤلاء الدارسين أن السيرة الذاتية هي جنس أدبي غربي أكيد، ولذلك كان ينبغي أن تقاس قيمة أي محاولة غير غربية على النموذج الغربي. أما الأمر الثاني فهو أن هذه الدراسات موجهة بالدرجة الأولى إلى قراء غربيين، ولذلك بدا منطقيا، بل ربما مفترضاً، أن تدرس السير الذاتية العربية وتقدم لهؤلاء القراء من منظور مقابلتها بالسيرة الغربية طلبا للتوضيح لهم وحرصا على مساعدتهم على فهمها. وهذان السببان يمكن أن يفسرا - إلى حد ما - قلة الإشارة التي نجدها في كثير من هذه الدراسات إلى الدراسات العربية التي تناولت السيرة الذاتية، بما فيها تلك التي كتبها بالعربية بعض المستشرقين مثل زلهايم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن القضايا التي لاحظت أنها تحتل مكانا بارزا في هذه الدراسات، وبخاصة في الدراسات المخصصة للسيرة الذاتية العربية القديمة، قضية «الفردية» Individualism ولعل السبب في ترسيخ الاهتمام بهذا الموضوع هو دراستا (مش) و(روزنثال) اللتان قلل مؤلفاهما من أهمية السير الذاتية العربية وقيمتها بعد أن نفيا، أو على الأصح حاولا نفي، أي حضور أو إحساس بالفردية عند كتاب السيرة الذاتية العربية، لأن السيرة المثالية عندهما هي التي تكتب انطلاقا من إحساس قوي بالفردية، وهذا ما لا يتوفر عند غير الغربيين بما فيهم العرب. وقد سرى هذا الزعم في الدراسات الغربية كما تسري النار في الهشيم، فتبناه كثير من الدارسين اللاحقين دون مساءلة.

وعلى الرغم من أننا قد نجد ما يبرر هذا الاهتمام بالفردية أو الوعي

الفردي في السيرة الذاتية، إلا أننا نجد صعوبة في قبول النتائج التي توصل إليها الباحثان ومن سار على نهجهما. فروزنثال، على سبيل المثال، يزعم أن كتابة السيرة الذاتية العربية لم تصدر عن وعي بقيمة الشخص الفردية[11]، و(غرونباوم) يزعم أن شخصية كاتب السيرة الذاتية العربية تختفي وراء الأحداث[12]، و(سارتن) تزعم أن كتاب السيرة الذاتية العربية يظهرون أنماطا بشرية لا أفراداً[13]. ومع ذلك، فلا نعدم في هذه الدراسات وجود من تصدى لمناقشة هذه الآراء المتعلقة بقيمة الفرد في الثقافة العربية عموما والسيرة الذاتية خصوصا وقلل من أهميتها، بل دحضها ووصفها بأنها بالية ومستنكرة[14]، وعزاها إلى التمركز الثقافي حول الذات المسيطر على هؤلاء الدارسين الغربيين[15].

ومن القضايا الأخرى اللافتة في هذه الدراسات قضية الحقيقة والاختلاق (Truth & Fiction) في السيرة الذاتية العربية وخاصة الحديثة منها. وتبرز مناقشة هذه القضية أكثر في الدراسات التي تهتم بإشكالية العلاقة بين السيرة الذاتية والرواية، أو الدراسات التي تصر على قراءة بعض الروايات العربية على أنها سير ذاتية لكتَابها حتى وإن وسمها كتابها بالروايات . ولعل الكتاب الذي حرره (أوستن) هو من أفضل الدراسات التي تعالج هذا الموضوع، هذا إذا أخذنا في اعتبارنا المفهوم الواسع الذي يتبناه هو وكثير من زملائه للسيرة الذاتية. ولذلك ليس غريبا أن يكتب توطئة هذا الكتاب الروائي العربي المشهور ادوار الخراط، الذي يبدو أنه في هذه التوطئة يتراجع عن (أو على الأقل يوسع تفسير!) ما كتبه في مقدمة روايته «ترابها زعفران» حيث قال عنها:

> «ليست هذه النصوص سيرة ذاتية، ولا شيئاً قريباً منها ففيها من شطح الخيال ومن صنعة الفن ما يشط بها كثيراً عن ذلك...»[16].

فالخراط في هذه التوطئة يرى أن هذه الشطحات ذات طبيعة سيرذاتية حقيقية، ويرى أنه لا فرق بين الحقائق السيرذاتية والخيالات التي يوردها الكاتب في عمله من منظور المصداقية[17]. وهذا فيما اعتقد خلط واضح بين مفهوم الصدق السيرذاتي والصدق الفني. وعلى الرغم من أن الخراط يعترف بوجود سيرة ذاتية حقيقية ، إلا أنه يرى أن أي عمل قصصي مهما بدا موضوعياً ومحايداً، لا يمكن أن يكون خاليا من العناصر السيرذاتية. لكن هذان أمران مختلفان كما أشرنا سابقاً. وهذا المفهوم الواسع للسيرة الذاتية المتبنى في هذا الكتاب هو الذي يبرر احتواءه عدة دراسات كتبت عن روائيين عرب مشهورين مثل نجيب محفوظ وجبرا إبراهيم جبرا وادوار الخراط وعبد الرحمن منيف ورشيد بوجدرة وحنا مينا وليلى عسيران وغيرهم.

وعلى الرغم من أن أدبنا العربي الحديث يحتوي - حقيقة - على ما يسمى برواية السيرة الذاتية، وأن بعض السير الذاتية العربية توظف بعض التقنيات السردية المرتبطة كثيراً بالرواية، إلا أنه لا ينبغي علينا أن نبالغ في «سيررة» الرواية العربية إن جاز هذا القول، وأن نحترم التصنيفات الأجناسية التي يضعها الكُتّاب على أغلفة أعمالهم وأن لا نكون ملكيين أكثر من الملك كما يقال. ولعل السؤال الذي كان حاضراً بقوة في كثير من هذه الدراسات هو: لماذا يكتب الكاتب العربي سيرته الذاتية بصيغة روائية؟ وقد قدمت إجابات مختلفة تنطلق في الغالب الأعم من فرضية طبيعة المجتمع العربي المحافظة وغياب الحرية فيه. لكن السؤال الذي لم يطرح ولو لمرة واحدة في هذه الدراسات، وأود طرحه هنا هو: لماذا يصر القارئ أو الدارس الغربي (وربما غير الغربي) على قراءة كثير من الروايات والمسرحيات والقصص القصيرة العربية وخاصة النسوية منها على أنها سير ذاتية؟

ومن القضايا التي لفتت انتباهي في هذه الدراسات قضية الاهتمام بالتداخل أو التناص الأجناسي. ففي كثير من هذه الدراسات تدرس العلاقة مثلا بين الرحلة والسيرة الذاتية في بعض النصوص العربية القديمة والحديثة مثل سيرة ابن خلدون «التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً» و«الساق على الساق» للشدياق و«مذكرات طالب بعثة» للويس عوض... إلخ، وتطرح أسئلة مثل: هل هذان جنسان أدبيان مستقلان، أم جنس أدبي واحد؟ وهل الرحلة مكون أساس في السيرة الذاتية العربية أم لا؟ وما هي وظيفته إن كان كذلك؟ وتدرس أيضا صلة السيرة الذاتية العربية ببعض الأجناس الأدبية الأخرى القديمة والحديثة مثل قصص الأحلام، وسرود المرض والسجن، والحديث النبوي والسيرة الغيرية والنص المسرحي والأخبار وغيرها. وعلى الرغم من أن كثيراً من هذه الأجناس توجد مستقلة في أدبنا العربي قديمه وحديثه، إضافة إلى وجودها مستثمرة في بعض السير الذاتية، إلا أن توجه الدراسات الغربية يسير نحو عدها سيراً ذاتية، أو أن قيمتها الأدبية مرتبطة بكونها كذلك.

ومن القضايا الأخرى التي استحوذت على اهتمام كثير من هذه الدراسات قضية الطفولة في السيرة الذاتية العربية. فقد خصصت دراسة كاملة لسيرة الطفولة الذاتية في الأدب العربي الحديث كما أشرنا، توصل فيها (روكي) إلى أن سيرة الطفولة الذاتية تشكل جنسا أدبيا قائما بذاته، له تقاليده الخاصة. وحدد لها ثلاثة ملامح رئيسة هي: الأثر القوي لمكان الولادة، والهروب من الفقر، والتمرد على الأسرة. ولخص في مقال آخر له خصائصها الشكلية على النحو التالي: قصيرة زمناً، وروائية سرداً، وملحمية بناء[18]. والمشكلة الرئيسة التي تعاني منها هذه الدراسة هي أنها خلطت بين السيرة الذاتية والرواية وذلك باعتراف الباحث نفسه؛

فالأعمال التي درسها (20 عملاً) أكثر من نصفها إما روايات لها أبعاد سيرذاتية أو سير ذاتية روائية ويصعب التمييز فيما بينها كما يقول الباحث.

والاهتمام بالطفولة في هذه الدراسات لم يقتصر على السيرة الذاتية العربية الحديثة بل شمل كذلك السيرة الذاتية القديمة. فقد خصها رينولدز ببحث عنوانه «الطفولة في ألف عام من السيرة الذاتية العربية»[19] حاول فيه تحديد موضوعات الطفولة التي تعنى بها السير الذاتية القديمة وخاصة موضوع تعثر الطفل واخفاقاته الأولى الذى بدا موضوعاً حاضراً بقوة في أغلبها. وعلى الرغم من تقديرنا للجهد المبذول في هذه الدراسة، إلا أننا لا نملك إلا أن نتساءل عما إذا كان الباحث قد بالغ في قراءة بعض المقاطع التي تصور الطفولة وحملها أكثر مما تحتمل.

والمرأة بوصفها كاتبة للسيرة الذاتية وشخصية فيها من القضايا البارزة في هذه الدراسات وخاصة التي تناولت السيرة الذاتية العربية الحديثة منها. فقد أفرد مقال لدراسة الأحاديث التي روتها أم المؤمنين السيدة عائشة رضي الله عنها بضمير المتكلم، ووردت إشارات عديدة متفرقة في هذه الدراسات إلى صورة المرأة الأميرة والأم والزوجة... إلخ في السيرة الذاتية العربية القديمة. أما فيما يتعلق بالسيرة الذاتية العربية الحديثة ، فحضور المرأة حضور قوي وصوتها واضح جلي. فقد خصت أعمال كثير من الكاتبات العربيات مثل نبوية موسى وهدى شعراوي ونوال السعداوي وفدوى طوقان ولطيفة الزيات وغيرهن باهتمام بالغ، وقرئت أعمالهن التي جاءت في الغالب الأعم على شكل روايات على أنها سير ذاتية مقنعة، كان المحرض الرئيس على كتابتها ، رغبة كاتباتها في تعريف ذواتهن أو تحقيقها أو حتى خلقها. والملاحظ على هذا النوع من هذه الدراسات الحضور القوي للأطروحات النسوية الغربية واتخاذها

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مرتكزاً لقراءة كثير من أعمال الكاتبات العربيات، كما يتضح ذلك - على سبيل المثال - في مقال لإحدى الباحثات بعنوان ترجمته «الإنفعالات المشفرة: وصف الطبيعة في السيرة الذاتية النسوية»[20]. وقد وردت ملاحظات متفرقة حول حضور المرأة وصورتها في السيرة الذاتية العربية الحديثة التي كتبها الرجال، لكنها لم تلق الاهتمام الذي يمكن للمرء أن يتوقعه في مثل هذه الدراسات.

ومما هو جدير بالملاحظة في هذا السياق، هو أن كثيراً من الدراسات التي تناولت السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي الحديث كتبتها دارسات عربيات أو من ينتمين إلى العروبة بصلة. وكذلك فإن النصوص السيرذاتية النسوية المدروسة لا تعكس التنوع الجغرافي للوطن العربي، ففي الوقت الذي تحظى فيه مصر وبلاد الشام باهتمام بالغ تتجاهل - على سبيل المثال - دول الخليج العربي تجاهلاً واضحاً، رغم وجود نصوص نسوية ذات أبعاد سيرذاتية فيها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولعلي أختم ملاحظاتي هذه بالإشارة إلى أن أهمية هذه الدراسات الغربية التي تناولت السيرة الذاتية العربية لا تقتصر على التنظير والقراءة والتحليل والتصنيف، بل تشتمل كذلك على تقديم معلومات جديدة لم يكن يعلم بها كثير منا. فكم منا، على سبيل المثال، يعلم أن هناك ثلاثة كتّاب من المسلمين الأفارقة المستعبدين قد كتبوا سيرهم الذاتية باللغة العربية في القرن التاسع عشر في الغرب. أنا لم أكن أعلم ذلك قبل أن أقرأ كتاب دوايت رينولدز.

وأخيراً، أعلم أن الموضوع واسع ويحتاج إلى مزيد من الدراسة، وأن هناك إشكالات لم تحل بشكل جذري في هذه الورقة مثل: هل نضمن هذا البحث الدراسات التي كتبها باحثون عرب باللغات الغربية، أم لا؟ وهناك قضايا لم تعط حقها من النقاش مثل الازدواجية الواضحة أو الانفصام

والشيبُ ينهض في الشباب كأنّه ليلٌ يصيح بجانبيه نهارُ[155]

وقول بشار:

كأنّ مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبهُ[159]

وقول زياد الأعجم:

وإنّا وما تُلقي لنا إن هجوتنا لكالبحرِ، مهما يُلقَ في البحر يغرق[157]

ويجعل قول زياد أعجب «وإنما كان أعجب؛ لأن عمله أدقّ، وطريقه أغمض، ووجه المشابكة فيه أغرب»[158].

وكلام عبدالقاهر هنا مبهم لا يكاد يفهم حتى قال الدكتور محمد أبو موسى: «ولهذا لم أفهم اختصاص هذا البيت بهذا الوصف»[159].

والذي أعتقده أنّ عبد القاهر إنّما فضله على سواه؛ لأن زياداً بنى اللغة بناءً دقيقاً بدأه بالواو التي تطوي قبلها كلاماً كثيراً كانت البلاغة تقتضي حذفه، وجعل الهاجي بمثابة من يلقي في البحر شباكاً، أو حجراً، أو ما إلى ذلك، وهنا تكون المفارقة في أعلى درجاتها وهو ما لم يتحقق في الأبيات السابقة كما أن المشابهة قائمة بين الطرفين على الائتلاف بين المتباينات التي تحتاج إلى إعمال نظر، وفي الإلقاء إفساد، وفي البحر حياة وخير، وشتان ما بين من يصنع الموت ومن يصنع الحياة[160].

وتعدّ هذه الظاهرة «ظاهرة المفارقة» من أهم الظواهر التعبيريّة «التي تتشابك ديناميكياً مع غيرها من الظواهر لتفجّر طاقات إيحائية متتابعة، وذلك على الرغم من كونها ليست الفاعل الوحيد في الموقف الشعري، حتى يمكن القول أحياناً إننا أمام بنية شعرية تقابلية، أو تماثلية، وكأنها مفجرة الشعر الوحيدة»[161].

ومع دقة تحليل عبدالقاهر فإن القارئ يقف في مواضع كثيرة على

الحاد في هذه الدراسات بين الدراسات المخصصة للسيرة الذاتية العربية القديمة وتلك التي خصصت للحديثة. فلم أعثر فيما اطلعت عليه من دراسات على دراسة واحدة تدرس هذين النوعين معاً، مما يدل دلالة واضحة على الانقطاع الواضح بين تقاليد السيرة الذاتية العربية القديمة وتقاليدها الحديثة الذي تفترضه هذه الدراسات الغربية وتنطلق منه. وأخيراً هناك إشكالية أو صعوبة تحقيق الشمولية في مثل هذه الورقة، فعلى الرغم من أنني رجعت إلى دراسات كتبت بلغات غربية عديدة (من خلال الاستعانة بمترجم أو من خلال الترجمة الإنجليزية)، أدرك تمام الادراك أن هناك دراسات لم اطلع عليها أو اطلعت عليها ولم يمكنني جهلي باللغة التي كتبت بها من الاستفادة منها. ولكني آمل أن يستكمل بحث هذه القضايا مستقبلاً، إن شاء الله.


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

1) harles J Bushnell, Introduction. The Middle Ages and their Autobiographers. University Library of Autobiography, vol. 2 (n.p. F.Tyler Daniels Company,1918) I

2) الدراستان هما:

- Franz Rosenthal, " Die arabische Autobiographie " studia Arabica . Rome (1937): 1-40.

- Georg Misch, "Selbstdarstel von Tragern Geistign Lebens in Mittelalterichen Kultrubereich des Islam" In Geschichte der Autobiographie . vol. 3. 2d half. Frankfurt :G. Schulte-bulmke, Verlage,1969

3) ينظر:

- Dwight F. Reynolds, ed. Interpreting the Self: Autobiography in the Arabic Literary Tradition (Berkeley: University of California Press, 2001) 22.

4) Hilary Kilpatrick, "autobiography and Classical Arabic Literature ' In journal of Arabic Literature. vol.22,part 1(1991) 1-20.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

5) Sergei A. Shuiskii, "Some Observations on Modern Arabic Autobiography" in Journal of Arabic Literature . 13 (1982) 111-123.

6) هذه الكتب هي:

- Tetz rooke, In My Childhood: A study of Arabic Autobiography. Stockholm, stockholm University 1997.

- Robin Ostle, De moor & Stefan Wild ,eds. Writing the Self: Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature . Saqi books, 1998.

- Dwight F. Reynolds, ed, Interpreting the self.

7) Kilbatrick, 3-4.

8) Jamal J. Elias, "Hadith Tradition of Aisha as Prototypes of Self-narrative "In Edebiat: Special Issue - Arabic Autobiography. N.s. 7, no. 2 (1997): 217-218.

9) Ostle, Writing the Self. 18.

10) Tetz rooke "The Arabic Autobiography of Childhood" In Writing The Self. 101.

11) Rosenthal , 40.

12) Gustave E. Grunebaum, Medieval Islam: A Study in cultural Orientation. (Chicago, the University of Chicago Press,1996) 260.

13) E. M. Sartain, jalal al-Din al-Suyuti. (London, Combridge University Press 1975) 137.

14) Reynolds, Interpreting the Self . 20.

15) Aldo Fleishman, Figures of Autobiography: The Language of the Self-writing in Victorian and Modern England, (Berkeley: university of California Press, 1983) 472.

16) ادوارد الخراط، ترابها زعفران: نصوص اسكندرانية. (القاهرة: دار المستقبل العربي، 1986) 5.

17) Edwar al-Kharrat " Random Variations on an Autobiographical Theme" in Writing the Self, 9-10.

18) Tetz Rooke, "The Arabic Autobiography of Childhood" in Writing the Self, 101.

19) Dwight F. Reynolds "Childhood in Arabic One Thousand Years of Arabic Autobiography" in Edebiat. vol. 7, no.2 (1997) 379-392.

20) Nadija Odeh, "Coded Emotions: the Description of Nature in Arab Women's Autobiographies" In Writing The Self . 263-271.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* * *

تفاعلات النقد النسوي

في الرواية العربية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسين المناصرة

مدخل:

يطرح النقد النسوي نفسه - بوصفه منهجاً نقدياً - على قاعدة أنه رؤية نقدية ثقافية جمالية جديدة، أي أنه نقد يغاير السياق النقدي الثقافي الذكوري المهيمن، دون أن يلغي هذا الوصف كون النقد النسوي بإمكانه أن يتحول إلى مناهج: تحليلية، واجتماعية، وواقعية، وجمالية، وبنيوية، وثقافية.. إلخ. وهو من خلال هذه المغايرة المتعددة يعتد بأنه يشتغل على إشكاليتين رئيستين: الأولى: قراءة بنية المرأة كاتبة ومكتوباً عنها في الثقافة والإبداع، وذلك انطلاقاً من وعي استلاب شخصية المرأة وتشييئها في الخطاب الذكوري من جهة، ومن وعي المرأة الضحية الباحثة عن تحررها من الاستعمار الذكوري في الخطاب النسوي من جهة ثانية. والثانية: إعادة قراءة التراث الثقافي البشري من المنظور النسوي المقابل للمنظور الذكوري الذي حجب وعي المرأة وخطابها في الماضي أو غيبهما لأسباب كثيرة، من هنا كان لابد لهذه القراءات النسوية أن تتكئ على تفعيل الخطاب النسوي المطمور أو المغيب، وأن تهدم بعض المقولات الذكورية الثابتة أو المستقرة في الثقافة والإبداع!!

أما عن الرواية العربية فهي تعدّ النص الأكثر فاعلية في إبراز دور المرأة وصوتها، فهي نص النصوص أو النص الجامع أو النص الغول أو النص المفتوح، أو ديوان العرب.. إلى آخر ذلك من مقولات تؤكد على أن الرواية العربية غدت الخطاب الأول في حركية الإبداع خلال القرن العشرين.

تهدف هذه الورقة إلى الكشف عن العلاقة الحميمة بين الرواية والمرأة: فشهرزاد - كما تعرفون - هي الساردة الأولى في ثقافتنا، والجدات ساردات مبدعات في المحكي الشعبي، وقد قيل عن الرواية: إنها «تاريخ النساء»، أي أنها لا تصلح في ظل غياب المرأة بوصفها شخصية رئيسة في بنى العلاقات والأصوات والرؤى.. وفي ضوء هذه الإشكالية بدا النقد النسوي فعالاً في مقاربة متن الرواية أو السرديات على وجه العموم في حال المقارنة بين الرواية، وبين أي خطاب آخر شعري، أو تشكيلي، أو درامي!!

رؤى النقد النسوي:

لذلك تشكلت رؤى النقد النسوي وجمالياته انطلاقاً من حالة المرأة بين الذات والآخر، فكانت هذه الحالة أرضية لبناء مداخل نقدية عديدة يقارب من خلالها النقاد والناقدات النصوص، وعلى رأسها الرواية كما ذكرت. وقد قلت النقاد والناقدات؛ لأن النقد النسوي خطاب نقدي أو منهج نقدي يتبناه الرجل والمرأة دون التفريق بينهما في هذا الجانب.

وفيما يلي المداخل البارزة الماثلة في شخصية المرأة من منظور النقد النسوي:

أولاً: تعد نفسية المرأة، بوصفها نفسية خاصة، إشكالية إبداعية لا يمكن أن يصل إليها أي كاتب مهما تكن براعته، وبالتالي تشكل هذه النفسية محوراً فاعلاً لتبرير مشروعية النقد النسوي من جهة، ولتفعيل الرؤى المنهجية النفسية من جهة أخرى.

ثانياً: يعد جسد المرأة بتكويناته ووظائفه المختلفة المقابلة لتكوينات جسد الرجل ووظائفه، مدخلاً لتوظيف النقد النسوي من خلال مقولات الجسد التي تدعو إلى إعادة قراءة الثقافة والإبداع على أساس إعادة

القيمة إلى الجسد، لا ابتذاله كما شاع في الثقافة ما قبل النسوية من خلال إكبار الروح المنتمية إلى الهيمنة الذكورية، وتأثيم الجسد المنتمي إلى الأنثى.

ثالثاً: يعد عقل المرأة وما ينتج عنه من رؤى وأخيلة متأثرة بأوضاعها النفسية والجسدية والموضوعية الأساس في تشكيل خطاب المرأة المولد لثقافة مغايرة، وجماليات مختلفة، وبالتالي يدعو النقد النسوي إلى تكاتف النساء فيما بينهن لإيجاد المرأة ذات الصوت المختلف الباني لرؤية جديدة للعالم في الكتابة النسوية على وجه التحديد، رداً على الكتابة الذكورية التي همشت المرأة عن طريق إلغاء صوتها الفاعل في إطار ثقافة تقليدية تكرس المقولات عن أدوار المرأة الثانوية المهمشة في الحياة والإبداع!!

رابعاً: تشكل أوضاع المرأة في الأسرة والمجتمع والعالم والتاريخ خطاباً دراميا بطلته المرأة الضحية، التي تجبر على أن تقبل ظروف الاضطهاد بوصفها كبشاً للفداء، وسلعة مشيأة في ظل هيمنة ذكورية تضطهدها وتلغي شخصيتها، وهذه الأوضاع المأساوية - من وجهة نظر المرأة الكاتبة على الأقل - كانت الحافز المباشر لظهور الدراسات النقدية التي تناولت صور المرأة وعلاقاتها في الرواية!!

هذه المداخل أو المسوغات والمميزة للنقد النسوي بررت الثقة لدى النقاد تحت سقف هذا المنهج في التمادي - إن شئت - على تبني جماليات الخطاب النسوي بوصفه خطاباً مختلفاً عن الخطاب السائد الذي تهيمن عليه اللغة الذكورية وتنطوي تحته بعض النساء «الحريم» المستسلمات للوعي الذكوري، وفي هذا الإطار أيضاً تحددت بعض إشكاليات النقد النسوي بخصوص جماليات اللغة والشخصية والزمكانية والرؤية.. الخ.

* * *

مداخل النقد النسوي:

في ضوء حالة المرأة السابقة تشكلت المداخل النقدية الممثلة لمقاربات النقد النسوي، وهي مداخل تكشف عن بعض الطرق التي نهجها النقد النسوي في متن الرواية العربية:

أولاً: مدخل صوت المرأة:

يطرح الغذامي في كتابه «المرأة واللغة» (1996) إشكالية غياب صوت المرأة الخاص بها في كتاباتها، وأعاد السبب المباشر في هذا الغياب إلى أن المرأة مازالت تستعمل القلم المذكر مما يظهر تعاستها واغترابها وانتحارها الثقافي بطريقة أو بأخرى، لأنها لم تستطع أن تتحرر من لغة الذكر في الواقع والمتخيل!! مؤكدا على ضرورة أن يكون للمرأة صوت خاص بها ينبثق من ظروفها الخاصة، لأننا - كما يقول: «حينما نترك المجال لصوت المرأة كي يتكلم ويعبر، فإننا بهذا نضيف صوتاً جديداً إلى اللغة، صوتاً مختلفاً ونفتح بابا للنظر ظل مغلقا على مدى طويل وفي كل الثقافات» (ص 8-9).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي هذا الاتجاه النقدي يصنف كتاب أحمد جاسم الحميدي «المرأة في كتابتها أنثى بورجوازية في عالم الرجل» (1986). وكتاب جورج طرابيشي: «أنثى ضد الأنوثة، دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي» (1984).

يقول أحمد جاسم الحميدي «لازالت المرأة العربية خاضعة لسوق الرجل، تقبع في مخيلتها علاقاتها الاستلابية بالعالم، وهذه العلاقات تظل قسراً إضافياً لعذاباتها التي ابتدأت مع تفاحة آدم».

ثانياً: مدخل جسد المرأة:

يؤكد عبدالله إبراهيم في كتابة «الرواية النسائية العزبية: تجليات

الجسد والأنوثة» (مفكرة عبدالله إبراهيم على الإنترنت) على خصوصية اللغة الأنثوية وموضوعات الأدب النسوي الذي يحتفي بالجسد، مما «يفضي - كما يقول - إلى اعتبار جسد المرأة محوراً تتمركز حوله ليس التحليلات المستفيضة التي يقدمها النقد النسائي، إنما برز كموضوع أدبي استأثر باهتمام الأدب النسائي نفسه».

وينطوي تحت هذا الخطاب النقدي، إلى حد ما، كتاب عفيف فراج: «الحرية في أدب المرأة» (1985). وكتاب سهير توفيق: «الذات والحب: تمرد واتصال دراسة في الرواية والقصص المعاصرة لكاتبات عربيات» (1998).

ثالثاً: مدخل الدراسة الأدبية أو التحقيب الثقافي من أجل إبراز دور المرأة في الثقافة والإبداع:

تهدف بثينة شعبان - كما تقول - من وراء دراسة الرواية العربية النسائية في كتابها «مئة عام من الرواية النسائية العربية» (1999): إلى إعادة التوازن في مجال الرواية العربية وإطلاع القارئ على حجم ونوعية النساء الكاتبات في هذا الإطار» (ص 35).

وينطوي تحت هذا الاتجاه كتب كثيرة اهتمت بالتأريخ الأدبي لدور المرأة في الماضي، أذكر منها: «إسهام الكاتبة العربية في عصر النهضة حتى 1914 (1999) لشريفة القيادي. و«الرواية النسوية في بلاد الشام: السمات النفسية والفنية 1950-1985» (1992) لإيمان القاضي. و«حقوق المرأة في الكتابة العربية منذ عصر النهضة» (1998) لبو علي ياسين. والمرأة والكتابة: سؤال الخصوصية/ بلاغة الاختلاف» (1994) لرشيدة بنمسعود.

رابعاً: مدخل صور المرأة وعلاقاتها في الرواية:

تتبعت لطيفة الزيات في كتابها «من صور المرأة في القصص

والروايات العربية» الصور المشوهة التي رسمتها الرواية العربية للمرأة، وقد تمثل هذا الاتجاه في قراءة تشيُّؤ صور المرأة وعلاقاتها في الرواية الذكورية من جهة، وفي التمرد الأنثوي والمرأة الضحية في الرواية النسوية من جهة أخرى، مما ترك مجالاً واسعاً للدراسات النقدية النسوية العربية. أذكر منها: كتاب طه وادي: «صورة المرأة في الرواية المعاصرة» (1980) وكتاب سلوى الخماش: «المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف»، وكتابي «المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية» (2002).

خامساً: نظرية الكتابة النسوية:

تقدم نازك الأعرجي في كتابها «صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية» (1997) قدمة نظرية مهمة عن الكتابة النسوية داعية النساء المبدعات إلى التمسك بخطابهن الخاص المختلف عن الخطاب الذكوري، وذلك انطلاقاً من وعي الكتابة النسوية «التي تحقق - كما تقول - كشف وإزاحة عناصر المنظور الذكوري الشمولي لصالح صورة المرأة ووضعها المرتجى، ليس من أجل الانفصال بحصة من الأدب النسائي مقابل الأدب الرجالي، بل من أجل استكشاف وتشخيص الواقع النسوي وتصحيح النظرة الثابتة السائدة. غير المنصفة، والأحكام الراكدة الجامدة المتضادة مع حركة التاريخ وحيوية العصر الفائقة، لكي يتاح للأدب النسوي أن يعمل كديناميكية أساسية في تثوير البنية الكلية لثقافة المجتمع، ومن ثم لينتمي إلى الثقافة».

وفي هذا المجال النظري تصنف قراءات: سعاد المانع، وشانتال شواف، وريتا عوض، وحمدة خميس، كما ينطوي تحته الشهادات النسوية في حيز نوال السعداوي، وسحر خليفة، وسلوى بكر، وفوزية رشيد، وخناثة بنونة.. الخ.

إشارات غامضة للشيخ كأنه لم يجد اللغة الدقيقة التي تصف ما يحسّه في نفسه من بلاغة القول كقوله «ومن لطيف ذلك»[192]، ومن بارع ذلك[163]، وأعجب منه[164] ومن الحسن البيّن[165].

2 - مسالك تعبيريّة

الظواهر الأسلوبيّة لا تختلف في وجودها، إنما في قدرة المبدع على توظيفها، لهذا يتفاوت القول بتفاوت علوق تلك الظواهر بالمواقف والمعاني. فالتشبيه مثلاً في قولنا: زيدٌ كالأسد لا يرقى إلى منزلة قولنا: «لئن لقيته ليلقينَّك منه الأسد» فهذا فيه مبالغة ليست في القول الأوّل، هناك يتوهم أنه الأسد، والقول الآخر يجعله أسداً، وفرق ما بين الوهم واليقين[166] وهذا لا يترقى إلى طبقة الفرزدق في قوله:

أإن أرعشت كفّا أبيكَ وأصبحت يداكَ يدى ليثٍ فإنك غالبهُ[167]

فقد جاء «في صورة آنق وأحسن»[168] وأعلى منه طبقة قول أرطأة بن سهيّة:

إن تـلـقـني لا تـرى غـيـري بـنـاظـرةٍ تنس السلاح وتعرفْ جبْهة الأسد[169]

فإذا تأملته «وجدته قد فضل الجميع، ورأيته قد أخرج في صورة غير تلك الصور كلها»[170].

هذا المستوى العالي الذي بلغه بيت أرطأة يعود فيما أظنّ إلى قوتين «تأليفيّة - وتخييليّة» تأليفيّة حيث بني على جملة شرطيّة تمنح البيت تماسكاً وانسجاماً وهو ما يتفق فيه مع بيت الفرزدق. وتخييليّة حين عمد إلى مفارقة تقلب المألوف، وتصنع من الاختلاف ائتلافاً، فالفارس حين يقابل ندّه، يلفت نظره إليه أولاً سلاحه وعدّته، لكن اللقاء هنا مختلف فيه ينسى العدو السلاح ويتجلى الفارس أسداً مهاباً، وهو ما لم يلتفت إليه الفرزدق.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

سادساً: مدخل الهوية النسوية العامة: نجد تحت هذا السقف الذي اهتم بالروايات النسوية دراسات عامة كثيرة تتمثل في مجموعة من الكتب التي تتعاطف بطريقة أو بأخرى مع الكتابة النسوية أو ضدها، ومن هؤلاء الدارسين:

شمس الدين موسى في كتابيه: «المرأة الأنموذج في الرواية العربية الحديثة» (1988)، و«تأملات في إبداعات الكاتبة العربية» (1997) وعبدالرحمن أبو عوف «قراءة في الكتابات الأنثوية: الرواية والقصة القصيرة المصرية» (2001). وعفاف عبدالمعطي: «المرأة العربية رؤى سوسيولوجية» (2001).

خلاصة:

في النهاية نطرح السؤال المهم: ما الذي تنتجه الرؤى المنهجية عن المرأة كاتبة ومكتوبا عنها؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لعل تفحص النقد النسوي الصحفي، والنقد النسوي الأكاديمي، والنقد النسوي التنظيري، والشهادات النسوية.. يفضي إلى مشروعية هذا الخطاب النسوي في سياقي الإبداع والثقافة، إذا استطاع هذا الخطاب النسوي أن يحافظ أولاً: على توازنه مع الخطاب الذكوري بوصفهما خطابين متكاملين لا متناقضين أو متصارعين جنسوياً، وثانياً: على التحامه بقضايا الواقع، أي من خلال تعميق الصلة بين ذاتية المرأة وموضوعية واقعها في العالم .

من هنا يمكن أن تحقق الكتابة النسوية وشخصية المرأة عموماً، وما ينتج عنهما من نقد نسوي، إثراء لتقابلات الثقافة العربية وديموقراطيتها!!

تعد إشكالية الكتابة النسوية/ النقد النسوي، إشكالية قديمة جديدة، فهي جديدة بوصفها ظاهرة أدبية نقدية حديثة، وهي قديمة تعود إلى الزمن الذي اتهمت فيه الأسطورة التوراتية أمنا حواء بالتحالف مع الأفعى والشيطان لإخراج الرجل من الجنة[1]، وأيضاً إلى الزمن الذي تصارخت فيه أفروديت تشكو من تلاعب الآلهة الذكور بالإلهات الإناث[2].

وحديثاً، بدأ الغرب يتحدث منذ أكثر من قرن ونصف عن الكتابة النسوية، وعن بناء الخصوصيات الرؤيوية والجمالية في نقد هذه الكتابة، في حين بدأت الثقافية العربية تتحدث عن الكتابة نفسها منذ أواخر القرن التاسع عشر، وتحديداً منذ بدايات ظهور الصحافة النسوية العربية عام 1892، ممثلة بظهور صحيفة «الفتاة» لمنشئتها هند نوفل بالقاهرة.

ومع ذلك لا نستطيع الإقرار بظهور قراءات نظرية نسوية ودراسات تطبيقية مهمة في الكتابة النسوية خلال القرن العشرين قبل العشرينيات في الغرب، وقبل الستينيات لدينا، علماً بأن الثقافة التنظيرية لم تؤت ثمارها بشكل فاعل قبل الستينيات في الغرب، وقبل الثمانينيات لدينا.

وبغض النظر عن صحة هذه الرؤية التحقيبية التاريخية.. فإن الكتابة النسوية مازالت قضية إشكالية، بحاجة إلى الكثير من الجهد التنظيري والتطبيقي، بهدف إقناعنا بإمكانية وجود جماليات فنية نسوية خاصة، وأيضاً بإمكانية بناء رؤية للعالم مختلفة لدى المرأة عن الرؤية لدى الرجل بحيث يستحق هذا السياق النسوي أن يكون قيمة حضارية مخالفة لما طرح من خلال الوعي البشري الاجتماعي الثقافي الذي يهيمن عليه الوعي الذكوري.

ولا يستطيع أي باحث (أو أية باحثة) أن ينكر كون المرأة مؤخراً استطاعت أن تمارس الكتابة بمختلف أجناسها بحرية ثقافية لا تختلف عن

حرية الرجل، بل أحياناً ساهم الاحتفال التشجيعي الصحفي بالقلم النسائي إلى نشر الكثير من غير الفني، وقد اعتقد ذلك جورج طرابيشي في أوائل الستينيات، فوصف ظهور الكاتبات في الصحافة آنذاك بالوضع المشابه لمثلات السينما، وذهب إلى القول بأن كتاباتهن لو نشرت بأسماء ذكور لما قرأها أحد[3]. وليس هذا مجال قراءتنا هنا، لكن هذه الإشكالية قابلة لأن تتفرع إلى عدة قراءات فيما بعد. إنما نعتقد أن لدينا كما عربياً من الكتابة التنظيرية والتطبيقية، يعالج نظرية الكتابة النسوية، وأن هذا الكم بحد ذاته بحاجة إلى قراءة تفحص قضاياه، بوصفها قد تساهم بطريقة أو بأخرى في صياغة ثقافة جديدة أو جماليات جديدة على مستوى الكتابة عموماً..

وفي الأحوال كلها، لا يعني البحث في هذا المجال بث التفرقة والاختلاف زيادة على ما نعانيه من التشتت والإقليمية، وإنما المسألة تعني التحاور في سياق إشكالية الكتابة النسوية بوصفها كتابة جديدة تختلف إلى حد كبير عن الكتابة السائدة التي هيمن عليها الذكور الذين جعلوا النساء يبدعن ويكتبن زمناً طويلاً بلسانهم وقلمهم. لكن الحقيقة أن اختلاف الكتابة النسوية في بعض الأشكال والمضامين كان جوهريا منذ نشأة هذه الكتابة، وهذا ما يبرر حديثاً نشوء النقد النسوي الذي تبنى ضرورة إعادة قراءة التاريخ الثقافي كله في ضوء القراءة النسوية التي تحتفي بالكتابة النسوية، وأيضاً بصور المرأة وعلاقاتها في الأدب عموماً، سواء أكان هذا الأدب ذكوريا أم نسوياً.

وبكل تأكيد، مازال هناك خلاف كبير حول مشروعية كل من الكتابة النسوية والنقد النسوي، لكننا سنقيم هذه القراءة على أساس الإقرار بوجود هذه الكتابة وهذا النقد، لأسباب كثيرة، أهمها أن المرأة مختلفة عن الرجل في الحياة وفي الإبداع معاً، وفي حال غياب هذا

الاختلاف بعد تحقق المساواة الكاملة بينهما - وهي مساواة غير ممكنة على أية حال - يمكن الحديث آنذاك عن كتابة واحدة لا كتابتين!!

أما عن الإبداع النسوي فتعد الرواية العربية النسوية الفاتحة الحقيقية - من وجهة نظر هذه القراءة - للكتابة النسوية، والنقد النسوي، لذلك نجد أغلب الدراسات النقدية النسوية حققت توجهها في مجال الرواية على وجه الخصوص، على أساس أن الشعر - على سبيل المثال - لم يشكل ظاهرة نسوية عربية بوصف لغته على العموم لغة أحادية، لكن الرواية المتعددة الأصوات والرؤى شكلت فتنة نسوية في النقد الحديث، نذكر من ذلك على سبيل المثال فتنة مطلع الستينيات من خلال روايات ليلى بعلبكي، وكوليت خوري، وليلى عسيران، ولطيفة الزيات.. الخ.

على هذا الأساس لا نجد في الشعر أو المسرح أو التشكيل صوتا نسوياً واضحاً، لذلك انفتح الخطاب النسوي على السرديات لتبدو حافلة بهذا الصوت النسوي الخاص، مما أوجد الكم النقدي من جهة، والكم الناتج عن الشهادات النسوية المعبرة عن إشكالية معاناة المرأة وبحثها عن ذاتها المساوية للرجل في الحياة وما ينتج عن ذلك من صراعات بين الذكورة والأنوثة من جهة أخرى.

تهدف هذه الورقة إلى تحقيق ثلاثة أهداف رئيسة هي:

أولاً: بث إشارات عن ضرورة التحقيب التاريخي والفني للنقد النسوي العربي؛ لتعرف أبرز الإشكاليات التي اتكأ عليها هذا النقد كي يبرر وجوده على مستوى الرؤى والجماليات التي يعتقد بأنها قادرة على خصخصة الكتابة النسوية.

ثانياً: إظهار العلاقة الحميمة بين النقد النسوي وبين الخطاب الروائي العربي، إذ حظيت المرأة بأهمية خاصة بوصفها شخصية محورية

في بنية الرواية العربية، وبوصفها أيضاً روائية أنتجت عدداً كبيراً من الروايات المهمة!!

ثالثاً: التركيز على نماذج من الكتب والأبحاث العربية في مجال النقد النسوي لإظهار الرؤية المنهجية الشاملة التي اتخذها الباحثون العرب أرضية لإثبات الكتابة النسوية أو نفيها!!

وفي هذا السياق يمكن الإشارة إلى أسماء عربية شكلت حيز النقد النسوي، بحيث يتسنى للباحث من خلالهم أن يعالج موضوعة البحث بأريحية استقرائية وصفية تكشف عن إرهصات النقد النسوي وتطوره في الأدب العربي الحديث، ومن الأسماء النقدية الفاعلة في هذا المجال: جورج طرابيشي، وبثينة شعبان، ونازك الأعرجي، وعبدالله الغذامي، ورشيدة بنمسعود، وأحمد الحميدي، وشمس الدين موسى، وطه وادي، ولطيفة الزيات، ومحمد أفاية، ومي غصوب، ونهى سمارة، ونوال السعداوي، وسوسن ناج، وشانتال شواف، وريتا عوض، وسعاد المانع، وعفيف فراج، وعبدالله إبراهيم.. الخ.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولعلي أقدم من خلال هذا البحث أبرز الأسس التي اعتمدها النقاد العرب تنظيراً وتطبيقاً لبناء مشروعية الكتابة النسوية، وذلك من خلال التداخل مع أبرز دراساتهم النقدية التي اهتمت بالكتابة النسوية.

وسيكون اهتمامي منصباً في الدرجة الأولى على النقد النسوي لدى النقاد من الجنسين، والمنبثق من مقاربة الرواية النسوية على وجه التحديد، وذلك انطلاقاً من كون الرواية هي المحور الذي بنيت عليه أهم أركان النقد النسوي في الرؤى والجماليات، كما أسلفت.

ولا يعني هذا الكلام أن تكون وظيفتي في البحث مقتصرة على التعريف بالآخر فحسب، وإنما سأقدم آرائي الخاصة، بوصفي واحداً من الذين اشتغلوا على هذا النقد في مجالات متعددة، أبرزها بحث الدكتوراة

الذي سيصدر هذا العام عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت بعنوان «المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية بحث في نماذج مختارة».

مداخل الخصوصية في الكتابة النسوية:

يلتقي جل الباحثين على الإقرار بوجود الكتابة النسوية في سياق اختلاف مضامين هذه الكتابة ورؤاها عن الكتابة الذكورية، لكن الخلاف ينشأ بخصوص جماليات الكتابة النسوية، إذ تبدو المهمة هنا صعبة، فلا مجال هنا للحديث عن ازدواجية لغوية، مثل ازدواجية الصور البلاغية، والإيقاع الموسيقي مثلاً.. لكن هذه المسألة إن بدت معقدة على مستوى آليات اللغة ومفرداتها، فإنها قد لا تكون بهذا المستوى في بقية الجماليات، إذ تختلف المرأة في جماليات التفاعل مع المكان، والزمان، والحدث، والجسد، والمعجم اللغوي العام، والأطر الاجتماعية والسياسية والثقافية..!!

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تبدو مهمة النقد النسوي كامنة في التفاعل مع الكتابة النسوية من خلال الارتكاز على عدة اختلافات بين الرجل والمرأة، وهنا يكون الالتفات إلى خصوصيات المرأة بوصفها ستؤدي دوراً حاسماً في تشكيل الخطاب النسوي إبداعاً ونقداً، ومن هذه الاختلافات:

1. البنية النفسية للمرأة تختلف عن البنية النفسية للرجل، مما يفرض وضعاً نفسياً مغايراً في الكتابة النسوية!!
2. البنية الجسدية للمرأة تختلف عن البنية الجسدية للرجل، مما يفرض وضعاً جسدياً مغايراً في الكتابة النسوية..
3. البنية الاجتماعية الانطوائية المفروضة على المرأة تختلف عن البنية

الاجتماعية الذكورية المهيمنة، مما يفرض علاقات اجتماعية نسوية مغايرة في الكتابة النسوية.

4. التاريخ الثقافي الذكوري الممتد يقابله تاريخ نسوي محدود جدا، مما أوجد دوراً مهمشا للمرأة في الثقافة والإبداع..
5. الدور الإنتاجي للرجل اقتصادياً يقابله هضم لحقوق المرأة الإنتاجية من خلال تهميش دورها في المنزل، واختزالها إلى دور المرأة الخادمة.
6. اختلاف خيال المرأة عن خيال الرجل، مما يستدعي اختلاف الذاكرة النسوية عن الذاكرة الذكورية.

ولا تعني المبررات السابقة أية خصوصيات بعيداً عن استقرائها من خلال المقارنة بين النصوص النسوية والنصوص الذكورية، لذلك من الصعب أن نتوقف عندها لأنها موضوع بحث آخر أعمل عليه، لكنني في هذا البحث حريص على استقراء بعض رؤى النقد النسوي العربي في التماس مع الأسباب المذكورة هنا أو مع غيرها...

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

حدد النقد النسوي خصوصية الكتابة النسوية في عدة نواح أهمها: تحديد مادة المرأة الأدبية من خلال عوالمها الداخلية وتجاربها في الحمل والولادة والرضاعة والتربية، وتحقيب الموروث الأنثوي الإبداعي، وخصخصة أبرز سمات «لغة الأنثى» في الكتابة[4].

ومن خلال خصخصة لغة الأنثى اهتمت بعض القراءات النقدية التي حاولت التأصيل لجماليات الكتابة النسوية بحصر الكتابة النسوية في دائرة المعركة الشرسة ضد الآخر (الرجل)، لتغدو هذه الكتابة «لا تصف ولا تفسر ولا تشرح ما تعانيه النساء، بل تهاجم وتخوض في ماء غامر»[5]، مما يجعل من اللغة حالة جنسوية نارية موجهة ضد الآخر. وفي هذا السياق: كثيراً ما أحيلت خصوصية الكتابة النسوية إلى لغة ذاتية نابعة من الذات المبدعة/ دور المرسلة (المرأة) والمهيمنة على الكتابة

النسوية، وبالتالي تتشكل خصوصية الكتابة النسوية من: ربط اللغة بالهوية النسوية، وحضور الصوت المرتفع نسبيا لضمير المتكلم (أنا) الذي يجعل الكتابة متمحورة حول الذات، وغلبة الأساليب المنبرية والتقريرية،واتصاف هذه اللغة النسوية بالثرثرة متمثلة في الإطناب والتكرار، وتموج التعابير وتهويمها، ورغبة الكاتبة في الخروج من العزلة وفتح الحوار مع الآخر(6).

وتؤكد كارمن بستاني بدورها الأفكار الجمالية السابقة بطريقة أكثر فاعلية، حيث حددت عدة خصائص جمالية للكتابة النسوية منها: اتصاف الكتابة النسوية بصفة الهامشية كأقلية جنسوية لا تفترض وجود كتابة ذكورية مقابلة، وتشكل الرغبة النسوية في غرائز جنسية، وكلمات متدفقة، وفهم للأشياء أكثر حرارة وبدائية. وتعمق رغبة المرأة في الكتابة كتعمق رغبتها في الإنجاب، مما يهدم توزيع الأدوار الاجتماعية على طريقة المرأة للإنجاب والرجل للكتابة. والربط بين الكتابة والهوية مما يفسر كثرة الأنا في الكتابة النسوية كردة فعل على التشكيك الدائم الذي يحيط بوجود المرأة. وأن كتابة المرأة تبدو جديدة وثورية بقدر ما تكون كتابة عن جسد الأنثى، أو المرأة من الداخل؛ داخل الجسد وداخل المنزل. وأخيراً يجيء اختيار المرأة لمواضيعها مستنداً إلى خلفية واحدة هي خلفية العزلة التي تعتبر جزءاً من طبيعة المرأة وتركيبها، وهذا ما يفسر صعوبة أن تكون المرأة شكلاً للصلة بالزمان والمكان(7).

ولا تختلف هذه الرؤية عما يلمسه علي شلش في الكتابة النسوية الغربية التي تحددت بعض جمالياتها المختلفة شكلاً ومضموناً عن الكتابة الذكورية، في عدة نواح منها: خصوصية وجهة نظر المرأة المختلفة بسبب وضعها التاريخي، وميلها إلى النرجسية في عشق النظر إلى الذات، واهتمامها بتجربتها مع الرجل/ المجتمع، والكفاءة في تصوير

حياتها الداخلية، وامتلاء كتابتها بالغربة، والرغبة في الهروب من القيود التي يفرضها الرجل، واللياذ بالحرية عن طريق الكتابة، والشوق والتطلع إلى تحقيق السلطة والحب[8]. وهذه التصورات تشكل رؤية ثقافية جمالية تربط نفسياً بين المرأة وإبداعها، أيا كانت المرأة.

وقد حددت سوسن ناجي بدورها بعض الجماليات أو المعايير الفنية للكتابة النسوية، على نحو أن أدب المرأة يحقق جودته من صدقه الفني،وصدقه الفني ينشأ من درجة تحرره من تقليد طليعة الأدباء الرجال، وتقدم درجة الجرأة لدى المرأة لاستيحاء ذاتها ونبضها الفني الخاص بها، مما يجعل أدبها محتوياً على تنويعات أسلوبية تتلاءم مع تجربة المرأة نفسها التي تكرس ظهور ظاهرة الأنا بكثرة في الرواية النسوية، وبناء الرواية بناء دائرياً، وبناء رواية اللاحدث للتركيز على عالم المرأة الداخلي، يضاف إلى ذلك غلبة الطابع التراجيدي على إحساس المرأة بالزمن المتطور نحو الشيخوخة، وتركيز الكتابة على اللحظة التي تجمع أشلاء الماضي والحاضر والمستقبل. يضاف إلى ذلك أن إحساس المرأة بالمكان إحساس سلبي لا يشجع على الانتماء.. الخ[9].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكأن هذه الجماليات بما فيها من سلبيات، أو محاولة للتحرر من الكتابة الذكورية تعني عدم تحققها في الكتابة الذكورية، وهي فعلاً موجودة في الرواية الذكورية المحتفلة بشخصية المرأة، لذلك يغدو التنظير من خلالها لجماليات الكتابة النسوية مشروعاً فاشلاً جمالياً وفنياً، بل إن الكتابة النسوية نفسها قد تبدو من هذا التصور أضعف فنياً من كتابة الذكور، وذلك لسبب اجتماعي - ثقافي صحفي تلاقي فيه كتابة المرأة الهشة ترحيبا من قبل مجتمع الذكور لكون المرأة أنثى، وهذا ما طرحه في السبعينيات - كما ذكرت - جورج طرابيشي في قراءته لروايات «أيام معه» لكوليت خوري، و«لن نموت غداً» لليلى عسيران، و«أنا أحيا»

و«الآلهة الممسوخة» لليلى بعلبكي، حيث ذكر أن الضعف الفني العام يهيمن على هذه الروايات مقابل شهرة الروايات وأهمية كبرى للكاتبات الثلاث، لأسباب غير إبداعية يوضحها بقوله: «إن كل مطلع على فن الرواية يستطيع أن يلحظ ببداهة الضعف الفني الصارخ في الرواية النسائية العربية، ونستطيع أن نوجز هذا الضعف فيما يلي: ضجيج الألفاظ عند ليلى البعلبكي، والاعتماد على عامل الصدفة لدى كوليت سهيل في «أيام معه» وسيطرة النزعة الثقافية والأخلاقية التجريدية التعميمية لدى ليلى عسيران في «لن نموت غد». والحق أن العيب الأخير الذي تشكو منه رواية «لن نموت غداً» عيب مشترك بين مختلف الروايات النسائية، حتى إنه ليخيل للقارئ أحياناً أن كاتبها كاهن أو شيخ يعظ، لا فنان يبدع. أقول رغم هذا الضعف الفني الخطير فإن دور النشر تقبل إقبالاً عجيبا على نشر الرواية النسائية»[10]. وهذا ما يفسر أحياناً شهرة بعض الروايات النسوية لا لأنها ذات قيمة فنية، بقدر كونها ترتبط بشخصية الكاتبة نفسها، وعلاقاتها كأنثى بالخطاب الصحفي أو الثقافي السائد.

ومن جهة أخرى يحدد أنور الجندي خصوصية الأدب النسوي الحديث بكونه يبرز هيمنة طابع الحزن والحرمان والنظرة المتشائمة يقول: «هكذا تبدو صورة الأدب النسوي المعاصر وقد علاها سحابة قاتمة من الحزن والألم، يغمر الحزن أعلامها، وتبدو الحياة أمامهم متعثرة مضطربة، فيها صراع الموت أو صراع الضرائر أو صراع الحضارة، وأزمات النفس بين الزواج والحب والأمومة الوالدة والعقيمة. وإذا كانت هذه صورة الأدب النسوي في الأربعينيات فما أظن أنها بعد ذلك قد كشفت عن ابتسامة أو إشراق أو تفاؤل، فشعر فدوى طوقان ونازك الملائكة وجميلة العلايلي وجليلة رضا وملك عبدالعزيز يعطي نفس الصورة القاتمة المظلمة الموحشة،ويكشف عن مزيد من الأحزان والحرمان»[11] ولا يمكن إطلاقاً أن

ولبيان طبقة الكلام يعمد عبدالقاهر كثيراً إلى المقايسة بين المذكور والمحذوف، أو الحاضر والغائب، ليؤكد علوّ طبقة القول كما فعل مع قول البحتري:

وكم ذُدت عنّي من تحامُلِ حادثٍ وسورة أيّام حززن إلى العظمِ[171]

«الأصل لا محالة: حززن اللحم إلى العظم، إلاّ أن في مجيئه به محذوفاً، وإسقاطه له من النطق، وتركه في الضمير، مزيّةً عجيبة وفائدة جليلة»[172].

أو بين مسلك تعبيري وآخر، وأن المسلك الذي سلكه الشاعر هو الأمثل للشعر، والأدلّ على الفطنة، والأقدر على التأثير كالموازنة بين الحقيقة والمجاز الحكمي، في بيت الفرزدق:

يحمي إذا اخترط السيوفُ نساءنا ضربٌ تطير له السواعدُ أرعَلُ[173]

فانظر «إلى رونقه ومائه، وإلى ما عليه من الطلاوة، ثم ارجع إلى الذي هو الحقيقة وقل: نحمي إذا اختَرط السيوف نساءنا بضربٍ تطير له السواعد أرعل ثم اسبر حالك؟ هل ترى ما كنت تراه شيئاً»[174].

إن الذي يميّز عبد القاهر عن غيره، أنّه قدم رؤية دقيقة لعوالم النّص الداخلية، وكشف أنظمته وعلاقاته، من خلال الانغماس في النّص الواحد، أو الموازنة بين مستويات الكلام، معوّلاً في كل ذلك، على «اللغة» مادة الكلام التي تشكّل منها، وعلى مقاصد المبدع، وتفاعل المتلقي مع النَّص، فكانت رؤيته شاملة للنص بكل جمالياته؛ لأن مفهوم «النظم» عنده مفهوم شامل، ينتظم الصورة والمعنى والألفاظ، ولهذا تتعدد النكت البلاغية في النّص الواحد، وتحال إلى بؤرة مركزيّة واحدة تشكل نواة النص، التي يؤول كل شيء إليها، أو يتفرع منها وهي

تعد هذه الخاصية خاصة بكتابة المرأة دون كتابة الرجل، وإن كانت الرؤية النقدية لها وجاهتها في الإشارة إلى أن المرأة أكثر تفاعلا مع الوجدانيات النفسية الخاصة بها من أي رجل. والوجدانية كما تقول عائشة عبدالرحمن عنصر جوهري في الأدب، وأصيل في فطرة حواء[12].

ويحدد أحد الباحثين (رشيد الضعيف) خصوصية الرواية النسوية بثلاث نقاط، هي، أولاً: الكتابة التاريخية بخلاف كتابة الرجل غير التاريخية. وثانيا الجرأة في الحديث عن الممنوعات والمحرمات بشكل عام عند المرأة. وثالثاً: البلاغة المختلفة، حيث المرأة تكتب بأسلوب غير ثقافي وهذا ما يجعل كتابتها حيوية وغنية بدون إحالات ثقافية مترامية[13].
وفي هذه النقاط الثلاث يبدو التعسف غير منطقي عندما تثبت التاريخية (وربما يقصد بها السيرية)، والجرأة، وغير الثقافية على كتابة المرأة دون كتابة الرجل، ولعل قراءة رواية سحر خليفة «لم نعد جواري لكم» تنقض هذه الصفات الثلاث معا نقضا شاملاً، وخاصة نفي الثقافي، حيث تمتاز الرواية بعمق ثقافي متعدد الأصوات، والأمثلة كثيرة لو أردنا تفنيد هذه الأفكار.

وقد نجد من يفسر التفريق بين الكتابة النسوية والكتابة الذكورية، عن طريق إبراز خصوصية المرأة القائمة على نكران أنوثتها مقابل خصوصية الرجل الذي يجد المرأة أنثى، تمكنه عن طريق الحياة على الهروب من أعباء حياتية كثيرة، يقول جورج طرابيشي: «وكما أن الزنزانة التي عاشت فيها المرأة الشرقية، فرضت عليها ألا تبحث إلا عن منفذ واحد: نكران أنوثتها، كذلك فإن الحرمان الذي عاش فيه الرجل الشرقي يفرض عليه ألا يبحث إلا عن منفذ للخلاص واحد: المرأة، جسد المرأة»[14].

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولما تناول حسام الخطيب جماليات الكتابة النسوية وشروطها الفنية وخصوصياتها، تحدث عن خصوصيات الكتابة النسوية بوصفها خصوصيات سلبية، ومن أبرز ما قاله: إلحاح الرواية النسوية الشديد على معالجة الوضع النوعي الخاص للمرأة منعزلاً عن قضايا المجتمع، والقبول بالمصير العام والاكتفاء بالاحتجاج السلبي، وانطلاق جميع الكاتبات من إشكالية ضرورة المساواة النظرية التامة في الحقوق والواجبات بين الرجل والمرأة، وتتخذ البطلات موقفا اتهاميا من الرجل العام مقابل الموقف التسامحي من الرجل الخاص الذي هو سيئ مثل جنسه لكنه يستحق التسامح والشفقة. وتبدو مسألة الحب وهي المسألة المركزية في قضية المرأة الثائرة على الوضع العام للمجتمع التقليدي أو المتخلف. واتكاء الروايات النسوية على نبل الموضوع وقيمته الدلالية، مقابل ضعف ملحوظ في البناء الروائي فنياً. وطغيان ظاهرة النرجسية على بطلات الروايات مقابل (الشبح) الرجل. وهيمنة نفس شاعري مطرد على معظم الروايات، مع التعلق بلهجة المتكلمة وأسلوب المذكرات المفضل دائماً، كما تسود مواقف المناجاة الداخلية التي تعترض عملية السرد وتعيقها[15].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعند الناقد عبدالله إبراهيم تغدو قيمة جسد المرأة الفنية من أسس تشكيل الهوية الأنثوية في الكتابة، وعلى النقد النسوي من وجهة نظره أن يبرز هذه الهوية أوخصوصية الأدب النسوي باعتباره تمثيلاً لعالم المرأة جسدياً وثقافياً ونفسياً، وخاصة الجسد بوصفه هوية أنثوية متجددة ثقافياً، حيث تحقق هذه الهوية التي أغفلت في الماضي للمرأة خصوصيتها بظهور الجسد في النصوص الروائية محوراً تتمركز حوله العلاقات الخاصة بالأحداث والأفعال، وبالتالي اعتبر جسد المرأة محوراً تتمركز حوله التحليلات المستفيضة التي يقدمها النقد النسوي، ويستأثر باهتمام الأدب النسوي نفسه. ومع ذلك يحذر الباحث بعد إظهار أهمية الجسد في كتابة المرأة من خطأ اختزال المرأة إلى جسد فقط، واستبعاد الشبكة المتداخلة من

الخلفيات التاريخية والتطلعات والمنظورات والقيم النفسية والشعرية والعقلية المتصلة بالمرأة وعالمها[16].

وإذا كانت المرأة قد اتخذت من جسدها (أنوثتها) لغة للحوار في مواجهتها للرجل على حساب إنسانيتها وفكرها كما يتصور بعض النقاد[17]، فإن المرأة نفسها، بوصفها ناقدة نسوية، قد ترفض أن تكون خصوصية كتابتها محصورة في جسدها ،لأنها تؤمن بإنسانيتها المتكونة من عقل وروح وجسد، ولا يمكن اختزال ذلك كله في الجسد على حد تعبير نوال السعداوي[18].

ومع ذلك نجد هذا الجسد قد مثل من وجهة نظر شانتال شواف القيمة الثقافية النقدية الجديدة التي يتوجب على النقد العربي، وخاصة النقد النسوي، أن يعيد من خلاله قراءة التاريخ الثقافي الإبداعي سواء في كتابة المرأة أو في كتابة الرجل، إذ إن الحياة - من وجهة نظرها - تستمر في أعماق الجسد، تتألم وترغب وتستمتع، تبكي وترهب وتأمل، وبواسطة الكتابة/ الجسد تجعل أنفسنا أسياداً للحياة، ونجعلها أليفة[19]، ومن هذه الرؤية تنطلق شانتال شواف فتعيد قراءة نصوص الخروج من الجنة التوراتية، على اعتبار أنها قرئت بطريقة ذكورية مشوهة، فتصل هذه الباحثة إلى أن «المؤنث بصورة حواء، هو الذي استولى على المعرفة (هذه المعرفة المحرمة على البشر، والمؤسسة للسرية)، وهو الذي انتهك الأمر الإلهي لإبقائه (الإنسان) في المجهول وفي عدم المعرفة، والمرأة هي الأولى التي شعرت بالحاجة إلى هذه المعرفة، ونقلتها إلى الرجل (..) وما قدمته حواء لآدم هو الغذاء المعرفي الروحي»[20] انطلاقاً من كون الجسد هو أم الأحياء، والفكر، وبالتالي لا يقتصر ما تقدمه على اللذة والولادة فحسب.

ما قصدته من تقديم هذه التعددية النصوصية عن الكتابة النسوية

هو محاولة للتعرف إلى بعض الآراء التي تنادي بهذه الكتابة، حيث تشكل المرأة بوصفها نفساً وجسداً ووضعاً المحور الذي تصاغ من خلاله الرؤى النقدية التي تتبنى جماليات النقد النسوي، كما سيظهر في الصفحات التالية من هذا البحث، على وجه التحديد.

مقاربات النقد النسوي:

تناولت بعض الدراسات النقدية العربية الكتابة النسوية في الثمانينيات والتسعينيات، وحاولت التعرف إلى بعض الرؤى والجماليات التي تخص نظرية الكتابة النسوية، مما ساهم في بناء أفكار عديدة بهذا الخصوص، الأمر الذي يدعونا إلى بلورة أهم الأطر المنهجية التي اتبعها الدارسون في قراءة الكتابة النسوية والتنظير أو التطبيق لصالحها أو ضدها من خلال النقد النسوي.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعموماً اتخذت أغلب المقاربات النقدية العربية التي تناولت الكتابة النسوية، إحدى المنهجيات الأربع التالية:

1. مقاربة الشرح النصي على الطريقة الصحفية المتسرعة.
2. مقاربة المحاكمة الأكاديمية للكتابة النسوية من المنظور الذكوري.
3. مقاربة التأسيس الواعي للكتابة النسوية والتطبيق عليها جماليا وإيديولوجيا من المنظور النسوي.
4. مقاربة الاحتراق بنار التجربة النسوية من خلال الشهادات النسوية للمبدعات العربيات .

المقاربة الصحفية المتسرعة:

نشأت هذه المقاربات الصحفية المتسرعة في ضوء غياب المنهجية

النقدية الواضحة، أي على طريقة الدراسات الأدبية الانطباعية التي شاعت صحفيا في نقدنا العربي المعاصر، فكانت دراسات كثيرة في هذا الجانب؛ بعضها أعلن رفضه للكتابة النسوية، وبعضها الآخر تفاعل مع هذه الكتابة بين القبول والرفض وأحيانا الحماسة غير المبررة، دون الخوض تطبيقيا في حيز القراءات النقدية وفق منهجية نقدية نسوية واضحة.

ومن أمثلة هذه المنهجية كتاب «تأملات في إبداعات الكاتبة العربية» (1997) شمس الدين موسى. وهو كتاب تأملي انطباعي كما يتضح من عنوانه، إذ لم يمتلك فيه المؤلف أية منهجية ما، بل قد نعد التأمل هو المنهجية الصحفية الانطباعية لديه، لذلك نجده يقصي خصوصية المرأة في الكتابة، مؤكداً على محاذاتها في الأدب المعاصر لتجربة الرجل، حتى في مجال أن يكون لها مجلات خاصة دون أن ينتبه إلى كون هذه الميزة «المجلات الخاصة» هي بحد ذاتها تستحق التوقف في ضوء تشكل النظرية النسوية في الكتابة، لأن مجلات «الكاتبة» و«هاجر» و«نون» و«باحثات» تبحث في أرضية النسوية إلى حد التطرف أحياناً.

ولا يتجاهل المؤلف في مقدمة كتابه[21] مصطلحات الكتابة النسوية الشائعة، لأنه يذكرها لينفيها جملة وتفصيلاً؛ لكونها من وجهة نظره، غير دقيقة، حيث يعدد سبعة أسباب أو مبررات يصوغ من خلالها نفي وجود مثل هذه الكتابة في الثقافة العربية، فيؤكد لنفسه في النهاية مبدأ الوحدة بين الكتابتين في كتابة أدبية واحدة، رغم أنه يعترف بأن السبب المباشر وراء اختياره «منهجية» التأمل في إبداعات الكاتبة العربية، يعود إلى شيوع مصطلح الرواية النسوية مؤخراً.

ولما نتوقف عند قراءته الأولى لغادة السمان نجدها قراءة صحفية انطباعية تأملية شارحة، فيها كثير من الأفكار المتناثرة التي تؤكد أن هذا

القارئ المتأمل يكتنز في لا شعوره وجود نص نسوي مختلف عن نص الذكور، لكنه ينفي وعياً عن نفسه خوض تجربة النقد النسوي، لذلك اكتفي بالإشارة إلى هذه الخصوصية إشارة عابرة، يقول فيها: «ولقد كان وضع المرأة في المجتمع العربي، يشكل أهم هاجس لدى الكاتبة، استمراراً لأفكار الكاتبة في أعمالها السابقة، فهي واحدة ممن مثلوا ذلك الاتجاه في كتابتهم مع كوليت خوري، وإحسان عبدالقدوس، ونوال السعداوي، وكشفوا تناقضات مجتمع تعامل مع مشاعر المرأة، كالمحرمات التي لا يجب المساس بها، وهو الاتجاه الذي أثمر الآن عشرات الكاتبات في أنحاء الوطن العربي»[22]. ويكفي أننا نجد في هذا النص ثلاث علامات نسوية، وهي: وضع المرأة الخاص، وهاجس الكتابة النسوية المختلف، وإثمار اتجاه نسوي عام. لكن إيثار كثير من الدراسات النقدية العربية لتغييب المنهجية، هو الذي يجعل جزءاً مهماً من ثقافتنا النقدية لا يخرج عن كونه ثقافة ذوقية انطباعية تأملية، بحيث تفضل هذه الثقافة الابتعاد عن المنهجية الخاصة، والبقاء في دائرة غير منهجية، ولا نملك تجاه هذه القراءات إلا ما تفضي إليه عناوين مقالات الكتاب، على نحو: «مع الكاتبة الفلسطينية سحر خليفة»، الأبعاد الرمزية في رواية «صاحب البيت»، «تبلور اللمسة الواقعية في وشم الشمس»، «السباحة في قمقم رواية لهالة البدري»... إلخ، مما يعني هيمنة أسلوب التغطية الصحفية على مقالات الكتاب بمجملها.

وكذلك يعد كتاب «أدب الأظافر الطويلة» لمحمود فوزي رغم ما أثير حوله من ضجة السرقة والانتحال، بنية نقدية ذكورية لا تحترم التعامل مع كتابة المرأة، مع غياب المنهجية جملة وتفصيلاً، علما بأن مقدمة الكتاب مسهبة في التمهيد لأدب الأظافر الطويلة، النساء ذوات الجلد الأملس والأظافر القاتلة. وفي رأيه «أن الأدب ليس له جنس، كما أن المشاعر الإنسانية ليست لها خريطة. ولا توجد تفرقة بين ما يكتبه

الرجل أو المرأة، وإنما مناط التفرقة يكمن في: هل العمل يدخل في عداد الإبداع الأدبي أو لا»[23]. لكنه كما يتضح يناقض نفسه عندما يجعل كتابه بعنوان «أدب الأظافر الطويلة» محيلا المرأة إلى الطبيعة الوحشية، على أساس أن هذه الصفة تشكل المحور في بناء الخصوصية السلبية للكتابة النسوية من وجهة نظره.

وهو مثل شمس الدين موسى يعتمد في قراءته على تكثيف العناوين، ولكن بطريقة أكثر إثارة، مثل: «غادة السمان تضاجع هموم وطنها المنزوق»، و«سميرة عزام معذبة بالأسطورة ومدفونة بالرجل»، و«حنان الشيخ: الوطن.. امرأة.... في العراء!»، و«سميرة خاشجقي: تداعب الرجل بأناملها الرقيقة، وأظافرها الحادة».. الخ.

كذلك يقدم «عبدالرحمن أبو عوف في كتابه «قراءة في الكتابات الأنثوية: الرواية والقصة القصيرة المصرية» عشرة فصول تعالج بأسلوب صحفي تعميمي بعض إشكاليات الكتابة النسوية في مصر من خلال الرواية والقصة القصيرة، وذلك انطلاقاً من تصوره لكتابة نسوية جديدة، جريئة، لها خصوصيتها، يقول في مقدمة كتابه «نحن إذن أمام حضور إبداعي للمرأة المصرية الجديدة ترفض وتتمرد في كبرياء على بقايا ندوب وتآكل المجتمع الذكوري ونظرة التشيؤ البرجوازي الذي مازال الرجل الشرقي ينظر بها إلى المرأة كجسد ومتعة حسية بهيمية في الفراش»[24].

وأيضاً نجد في هذا الكتاب عناوين صحفية تجتزئ الروايات إلى قوالب تعبر عن رؤى منفصلة بعضها عن بعض، دون البحث عن سياق نسوي عام ينتج جماليات خاصة بالكتابة النسوية. ومن ذلك: «تحولات الخطاب الروائي للمرأة المصرية/العشوائية وتفكك المجتمع/ حلم التجاوز لواقع السجن/ ترنيمة الجسد والموت والمكان/ هموم المرأة المعاصرة/ الاعتراف/ ترنيمة الوحدة/ لغة التجريب والحداثة/ بعد الواقع.. ورغم

هذه العناوين اللافتة أحيانا، إلا أنها لا تشكل قيمة فعلية في منهجية الكتابة النسوية، إذ تبقى رهينة كون المبدع امرأة في الدرجة الأولى.

وانطلاقاً من كون المبدع امرأة كتبت فاطمة موسى دليلاً صغيراً عن إبداع المرأة العربية بعنوان «في كتابة المرأة العربية»، ركزت فيه على ترجمات مختصرة للمبدعات العربيات، فلا يخرج هذا الكتيب على أية حال، عن دور التغطية الصحفية المتسرعة في سياق الإشارة إلى احتفال «الخطاب النسوي الجديد بكتابة الجسد أو الأجساد الأنثوية»[25].

ولا تختلف عفاف عبدالمعطي كثيراً عن هذا السياق الصحفي في كتابها «المرأة العربية رؤى سوسيولوجية»، فهي - رغم الإيحاء بأنها تتكئ على نظرية الكتابة النسوية - إلا أنها تقدم نماذج روائية متناثر، فهي من حيث الشكل أعطت هيكلا يشبه الدراسة الأكاديمية من خلال أربعة فصول: الراوي الذاتي/ الراوي الموضوعي/ تداخل الراويين/ من الراوي إلى الرواية. كما أشارت في مقدمتها إلى أنها تبني قراءاتها من خلال مدخل عن النقد النسوي[26]، لكن هذا الهيكل لا يتعدى كونه إطاراً أقحمت تحته دراسات مهمشة عن روايات لحنان الشيخ، وسلوى بكر، وفوزية رشيد، وبثينة مكي، وأحلام مستغانمي، وليلى العثمان، وسحر الموجي، وخديجة مروازي، ونعمة خالد، وميرال الطحاوي.

وعلى طريقة التأليف السابقة يمكننا أن نحشد مجموعة من الدراسات المتناثرة في الصحافة العربية، تؤكد الفكرة الصحفية التي تناولت الكتابة النسوية بأسلوب الإثارة والتسرع الانطباعي والأحكام المعيارية الجاهزة. ومن الأمثلة نذكر إضافة إلى الكتب السابقة كتاب هيام ضويحي «الرواية النسوية في سورية 1946-1985، دراسة مشهدية نقدية» (1992) حيث درست الكاتبة الرواية النسوية دراسة تاريخية مضمونية مجزأة، بعد أن عنت لها الروايات النسوية أن تكون الرواية مكتوبة بقلم أية امرأة[27].

مقاربة المحاكمة الأكاديمية للكتابة النسوية:

تسعى هذه المقاربة إلى محاكمة مصطلحات الكتابة النسوية ونصوصها برؤى ذكورية كامنة أومساواتية إنسانية، حيث تركز الكتابة النقدية هنا على تقويض الكتابة النسوية العربية وتهميشها واتهامها بالجنسوية، أو اتهامها بالعجز عن رسم خصوصية نسوية في الكتابة.

وقد مثل كتاب «المرأة في كتاباتها أنثى بورجوازية في عالم الرجل» (1986) لأحمد جاسم الحميدي، أهم الكتب النقدية العربية التي أحالت كتابة المرأة إلى موضوعات: الجنسوية، والبورجوازية، والمازوخية، والفشل الإبداعي.. وبالتالي يمكن وصف هذا الكتاب بأنه حالة نقدية ممتلئة بالتشنيع على مجمل الكتابة النسوية العربية ، فهو كتاب ينقض أوهامها النسوية الجنسوية، وبصفها بأنها خاضعة لسوق الرجل، ومستلبة، وأنها لا تفعل أكثر من تحضير جنازة محترمة للرجل كما فعلت «أنتيغون» بطلة تراجيديا سوفوكليس، حيث تعلن حربها في هذا السبيل ضد مجتمع الذكور بطريقة بورجوازية لتلاقي حتفها انتحاراً، وقد اختارت ألا تنخرط في الصراع الاجتماعي الشامل، مستسلمة للغموض والوهم، والقبول بالشنق في الإيديولوجيا الذكورية السلبية، حتى غدت في كتابتها ركاماً مرضياً، يقسم العالم إلى نصفين متناقضين: عالم الرجل وعالم المرأة، والصورة النسوية/ البطلة في النهاية صورة امرأة برجوازية في عالم الرجل البرجوازي[28].

وتشكل كتابة المرأة البرجوازية من وجهة نظره في: مضمونها، وانشغالها على وهم المساواة، والاستقلال والتحرر، وانطلاقاً من التأكيد على خصوصية المرأة وتفردها، «انفلاشاً في الرؤية بين الكاتبات، وهشاشة في العالم الذي تتناوله، وبالتالي بؤس النماذج النسائية التي تستدرجها إلى حقل الكتابة»[29].

ولعلنا نكتفي بإثبات بعض العناوين التطبيقية الرئيسة التي تناولها الحميدي في كتابه، لندرك الصورة السلبية التي قرئت فيها الكتابة النسوية العربية بأفكار مسبقة، لا تخرج عما شاع في مقاربات التحليل النفسي المعاكس، ورفض جنسوية الكتابة، عندما «ينعكس الصراع الجنسي في كتابات المرأة العربية، بصورة حادة ومباشرة، حيث تظهر كأنثى برجوازية، يخلق «بارومترها» الداخلي مسألة التطابقات للصياغات الاجتماعية، على صعيد ذاتها، أي كأنثى بورجوازية في عالم الرجل/ عالم السلطة البطريركية»[30] من وجهة نظر هذا الباحث.

وأبرز العناوين الرئيسة الدالة، كما أسلفنا، هي: جنسوية التاريخي ونرجسية الأنثوي/ فوقية الأنثى وانتحارها المازوشي/ تحقيق الذات نخبويا/ السقوط الميلودرامي/ تجنيس الوعي الخاطئ/ أسطورة الواقع وتجنيسه/ سقوط الرجل والعودة إلى المنزل/ الاندراج في الوهم الذكوري/ تجليات الجنسية المخفقة/ عصيان هستيرياني ضد الأخلاقية البورجوازية/ الصراع جنسويا/ الإيديولوجيا الجنسوية. وكأن هذه العناوين تفضي في النهاية إلى تكريس ثلاثية: الجنسوية، والنرجسية، والانتحارية في الكتابة النسوية العربية ذات الإنتاجية البرجوازية.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وينطلق، في الاتجاه نفسه، أي المحاكمة الأكاديمية من منظور ذكوري متوازن، ودون انفعال، عبدالله الغذامي في كتابه «المرأة واللغة» (1996) فيطرح أسئلة إشكالية تستهدف البحث عن خصوصية اللغة الأنثوية، وعلاقة المرأة باللغة، وعلاقتها بالكتابة (القلم المذكر)... والفكرة الشاملة التي يريد أن يثبتها الغذامي في أذهاننا من وراء كتابه هي فكرة غامضة نسبياً ومعقولة، تنص على أن علاقة المرأة باللغة/ الكتابة هي علاقة اغترابية دوماً، لأن اللغة قيمة ذكورة وفحولة، والمرأة

«النظم» وكل ما يمكن أن يقال عن الأسس الجماليّة التي جعلها مداراً للتفاضل بين الكلام مآلها إلى النظم، أو معاني النحو التي تتجلى فيها فطنة المتكلم، وقدرته على تطويع اللغة لمشاعره وانفعالاته. فالصورة الفنية تتشكل في بنية لغوية، فإذا كان لها قيمة من جهة قوتها التخييليّة؛ فإن لها قوة تأليفية تكتسبها من طريقة تركيبها التي اختارها المبدع. والمعنى من حيث هو فكرة لا يمكن فهمه خارج بنيته اللغويّة ، فالفكرة ليست معروفة سلفاً، وإنما هي وليدة اللغة، ولهذا تختلف الأفكار باختلاف الأبنية اللغويّة، فالمآل كله إلى «النظم» الخصوصيّة الأسلوبيّة التي يتفوق بها كلام على كلام لم يعد هناك «لفظ» أو «معنى» كما ألفنا عند السابقين إنما هناك صورة «ينصهر فيها المحتوى مع بقية عناصر اللغة في السياق الواحد»[175] فتحول البحث البلاغي مع عبد القاهر من دراسة أفقية إلى دراسة رأسيّة.

مع كل هذا يمكن أن نتبين أسساً جماليّة يمكن استنباتها داخل النظم، أولاها عبد القاهر عنايته، وهو يبحث في الفروق بين مستويات الكلام يمكن حصرها فيما يأتي:

(1) إثارة الدهشة.

(2) الاستغراق في الصنعة.

(3) ثراء الدلالة.

1 - إثارة الدهشة

يمثل القرآن الكريم نمطاً مختلفاً من القول عرفه مشركو مكة، وأيقنوا أنه ليس من كلام الإنس أو الجنّ، وأنه غاية في البلاغة تصل حدّ العجز والإبهار.

أنثى (جسد) ومعنى. ولأن الثقافة التي اشتغلت في سياقها المرأة على الكتابة هي ثقافة ذكورية تجعل المرأة بلا قيمة تحت مظلة اللفظ الذي يسيطر عليه الرجل، حيث تبقى مجازاً رمزياً ومخيالاً ذهنياً. لذلك يحدث عندما تمارس المرأة الكتابة أن تدخل دائرة الرجل/ الفحل، وحينها قد تحافظ على أنوثتها فتكشف عن خاصية لغوية أنثوية، وهذا نادر. وقد تسترجل وتمارس لغة الرجل فتكون غير ذاتها (أنثى ضد الأنوثة) وهو الأكثر. وهنا يعتقد الغذامي في إطار إيجابي أن إتاحة المجال لصوت المرأة كي يتكلم ويعبر، يضيف «صوتاً جديداً إلى اللغة، صوتاً مختلفاً، ونفتح باباً للنظر ظل مغلقاً على مدى طويل وفي كل الثقافات»[31]. لكن السؤال المهم هو: هل فتحت المرأة هذا الباب الأنثوي.

يحدد الغذامي بعض ملامح الصوت المختلف المتوقع في كون المرأة تعتبر الثقافة السائدة عدوها الحقيقي بعد أن تمادت هذه الثقافة في تهميشها، يضاف إلى ذلك أن المرأة ذاتها تختلف عن الرجل جسداً وشكلاً، مما يستدعي التساؤل إن كانت تختلف في عقليتها وفكرها. كما أنها تسعى من خلال لغتها إلى جعل الأنوثة قيمة إيجابية مثل الفحولة، عن طريق تأنيث اللغة وأنسنتها لتكون للجنسين معاً.

ولا يستمر الغذامي في استيضاح الأفكار الثلاث السابقة لتأكيد هوية المرأة الخاصة بصورة إيجابية داخل الكتابة النسوية، وإنما يركز على أسطرة فكرة عجز المرأة عن إقامة علاقة سوية مع الكتابة مادامت المرأة غير قادرة على إنتاج لغتها الخاصة بها، لأن اللغة/ الكتابة ليست لغتها، بل لغة الذكر الفحل. لذلك يجعل المرأة بحاجة «إلى وعي خارق بشروط اللغة وقيودها لكي تتمكن من إحلال (الأنوثة) بإزاء(الفحولة) بوصف الصفتين معا قيمتين إبداعيتين تحظيان بالدرجة نفسها من الاحترام والجدية»[32]. وكأن اللغة الذكورية، بالنسبة للمرأة كيان منفصل عن

ذاتها، بل إنها (المرأة) تجاه اللغة كينونة قاصر، تقبع في دونية، وهي تكتب بلغة ذكورية فحولية.

قد يقول قائل إن هذه النظرة النقدية تقسم اللغة إلى لغتين، ليس في توجه الغذامي فحسب،وإنما في التوجه النقدي العام. فإن كان هذا يصلح على مستوى أسطورة اللغة الشعرية الفحولية، فإنه قد لا يصلح على مستوى اللغة السردية التي عاشت في هامش الحياة الشعبية وطبقاتها المتوارية.. وكانت السرديات وارثة لهذا الهامش الضخم الذي يمتلك لغة أعمق من اللغة الشعرية وأوسع منها، بل يمتلك تعددية لغوية مقابل أحادية لغوية شعرية كلاسية رسمية، فكانت المرأة جزءاً مهماً من الثقافة السردية التراثية.

يبدو أن أخطر إشكاليات التأسيس للغة النسوية يكمن في أن تقابل هذه اللغة النسوية باللغة الذكورية الشعرية الرسمية. إذ لا بد أن تهمش هذه المقارنة دور المرأة في الثقافة والإبداع، لذلك جاءت فصول كتاب «المرأة واللغة» تنفي وجود خصوصية فاعلة للمرأة في الكتابة السائدة؛ لسبب جوهري، وهو: أن المرأة تستخدم القلم المذكر، الذي يجعلها تضيع معه في الكتابة كما ضاعت مع سيدها (الرجل) في الواقع، فلا تعود تعرف ذاتها، هل هي أنثوية أم ذكورية..

نجد في الفصل الأول (الأصل التذكير؟) تأكيداً لنظرية اللغة المذكرة، وأن التأنيث فيها فرع، لذلك ينبغي على المرأة حتى تستطيع أن تتجاوز لغة التذكير، أن تسعى إلى «تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة تضارع الفحولة وتنافسها، وتكون عبر كتابة تحمل سمات الأنوثة وتقدمها في النص اللغوي لا على أنها استرجال، وإنما بوصفها قيمة إبداعية تجعل الأنوثة مصطلحا إبداعياً مثلما هو مصطلح الفحولة»[32].

وانطلاقاً من هذا التفكير في مشروعية إنهاض لغة نسوية خاصة،

لا يجد الغذامي في كل ما يطرحه من نصوص نسوية قدرة على تأسيس لغة نسوية خاصة، بل اللغة النسوية عنده دوما لغة ذكورية، سواء أكانت في الحكي أم في الكتابة، فلغة شهرزاد في «ألف ليلة وليلة» ليست أكثر من لغة جارية تماثل بين الحكي والجسد، وهي «تعي تماماً شروط الثقافة الذكورية، ولذا فإنها حققت درجات عالية من الإمتاع الإبداعي الموجه للرجل، فأطربت خياله، بما يستلذه من القصص والحكي، وأطربت فحولته بأن أنجبت له ثلاثة ذكور، أي أن المبدعة كانت تنتج نصا أدبيا يقوم على غاية محددة، وهي إرضاء الرجل، وإقناعه بأن المرأة ضرورة متاعية، وآلة إنتاجية إذا أعطاها الفرصة فإنها سوف تسعده»[34]. وكذلك الجارية تودد التي تهزم الذكورة هزيمة مضحكة عن طريق الجسد بوصفه قيمة ثقافية، ليست في النهاية غير جارية تطلب رضا سيدها، وأنها «أولاً وآخراً، ثقافة الرجل بلغة الرجل وعقل الرجل»[35]. والأمر نفسه في اللعبة النسوية التمثيلية التي مارستها نساء مكة عندما خرج الرجال أيام الحج إلى عرفات ومنى، حيث قمن بتمثيل دور الرجال السياسي في قيادة المدينة في عرس احتفالي، وهنا يرى الباحث أن النساء تواقات لتمثيل دور الرجل، لأنه يظل بالنسبة لهن «هو مركز الحدث وأصل الفعل. ومجرد ظهوره (الرجل)، يلغي كل فعل أو خيال أنثوي»[36]. وفي هذه النصوص الثلاثة (نصوص الحكي ما قبل الكتابة): تكون الجارية شهرزاد، والجارية تودد، و«الجاريات» نساء مكة، يستخدمن لغة الرجال ودور الرجال مع إبراز أجسادهن للتماثل بين جمالية الجسد وجمالية اللغة.

ولما ينتقل الباحث إلى نصوص الكتابة النسوية، يجدها هي الأخرى مهمشة غامضة، لا تشكل لغة أنثوية خاصة. فرائدات الكتابة العربية، وخاصة مي زيادة، وباحثة البادية، استعملن القلم ومعه المعاناة والضياع، مما يعني أن خوض المرأة غمار الكتابة، من وجهة نظره، يأتي بالنهاية التعسة الكئيبة، والمرارة والانزواء والموت، بحيث «دفع جيل الرائدات ثمن

هذه المغامرة الجديدة (الإمساك بالقلم)، وكأنهن قد وقعن في رمال متحركة، وسط صحراء مهلكة، وكل مزيد من الحركة في وسط هذه الرمال يزيد من تراكمها على المرأة حتى إنها لتخنقها أخيراً وتقضي عليها[37]، وبالتالي من الصعب إيجاد لغة أنثوية، إذ ليس صالون مي زيادة صالون لغة أنثوية بقدر كونه صالون جسد امرأة، يرتاده المثقفون لأنهم «كانوا يعشقون الجسد الغض الجميل، واتخذوا أدب مي وصالونها وسيلة إلى ذلك الجسد، وتملقوا عقلها وثقافتها محاباة واستهتارا بها، وكان الغرض والغاية غير العقل وغير الثقافة»[38].

وكتابة غادة السمان، بدورها كتابة «أنثى ضد الأنوثة»، لأنها تستخدم القلم أداة التذكير، ومن خلاله تسعى إلى قتل الأنوثة والتعالي على النسوية، وتسعى إلى مطلب مثالي تكون فيه مثل الرجل، لكن نساءها في النهاية يأخذن بخيار الجارية تودد، فتعود كل واحدة منهن إلى (سيدها)، مما يجعل «كتابة المرأة - وغادة السمان نموذج لها - تكشف عن قلق إبداعي حاد تتصارع فيه شروط الأنوثة مع شروط الفحولة، من حيث إن القلم لما يزل رجلاً، مما يجعل من النموذج الذكوري هو المثال القائم»[39]. وكذلك في كتابة أحلام مستغانمي، في روايتها «ذاكرة الجسد»، تختار بطلة الرواية في النهاية أن تدفن نفسها في زواج تقليدي، زوجة لرجل بسن والدها، ولديه زوجه سابقة، أولادها في مثل عمر البطلة. إذ رغم حرص الكاتبة على إنتاج لغة أنثوية جسدية خاصة، إلا أنها في النهاية، من وجهة نظر الغذامي، غدت «مثل «تودد»؛ حينما امتلكت مقاليد حريتها وخلاصها راحت تقرر الخضوع لنداء ذاكرة الجسد وتسليم نفسها لولي أمرها، يفعل بها ما يشاء، وتختار العبودية والعودة إلى الطاعة والانصياع»[40].

وأخيراً عندما يتوقف الباحث عند ضرورة «تأنيث الذاكرة» لإنتاج

تأنيث اللغة، يصل إلى أنه ليس بإمكان الكاتبة أن تؤنث لغة الفحولة الذكورية، لذلك يتوجب عليها حتى تنجح في مسعاها أن تسعى إلى «تأنيث الذاكرة من خلال رفع صوت الأنوثة وسط الصمت اللغوي، واستحضار التغريد المؤنث ليكون للمرأة لغة تصارع لغة الرجل، وتقف معها. ويظهر أن وصول المرأة إلى فكرة تأنيث الذاكرة، إنما كان نتيجة اكتشافها المرعب في أن اللغة لما تزل رجلا فحلا»(41). والتغريد الأنثوي هو الفكرة التي يلتقطها الغذامي من نهاية رواية سحر خليفة «لسنا جواري لكم».

وهكذا، كما بدأ الغذامي كتابه هذا بفكرة أن اللغة لغة فحولة، أي لغة ذات مستوى واحد، من خلال مقولة عبد الحميد الكاتب «خير الكلام ما كان لفظه فحلاً، ومعناه بكراً»، فإنه أنهاه بضرورة أن تبحث المرأة عن لغة أخرى خاصة بها غير محاولة تأنيث أو أنسنة اللغة الذكورية/ لغة الفحولة. وهذا هو الوعي المنطقي في التأسيس لبناء نظرية الكتابة النسوية في الأدب العربي الحديث، وهو ما يدعو في العادة الناقدات والنقاد إلى البحث عن خصوصية للكتابة النسوية من خلال منهجية التأسيس لهذه الكتابة عن طريق أنثوية اللغة لا ذكوريتها.

مقاربة التأسيس الواعي للكتابة النسوية:

في البداية، تعد رشيدة بنمسعود، أبرز ناقدة عربية أسست بطريقة علمية لنظرية الكتابة النسوية، وذلك في كتابها «المرأة والكتابة؛ سؤال الخصوصية/ بلاغة الخطاب» (1994)، وهي قد أعدت بحثها هذا «مشروعية القول والتأكيد على وجود خصوصية» جنينية «تلقائية فيما تكتبه المرأة من إبداع باعتبارها» أقلية مجتمعية: «تعيش ظروفا خاصة، تنعكس على رؤيتها وتصورها للأشياء والعالم»(42)، ومن خلاله أثبتت

الباحثة خصوصية الكتابة النسوية داخل فعل الكتابة الإبداعية ككل في «الحضور المطرد للبطل الأنثوي القلق العاجز عن تحقيق التجاوز نظراً لافتقاده لعنصر أساسي من عناصر القدرة (القدرة - الفعل)»[43].

وتستعرض رشيدة بنمسعود في فصل بعنوان «الأنثى والأدب/ البدايات» الكتابة النسوية العربية من المؤسسة الأولى الخنساء، مرورا بليلى الأخيلية، وسكينة بنت الحسين، وولادة بنت المستكفي.. وتتوقف عند قضية المرأة في عصر النهضة العربية، مستعرضة مرحلة تذكير قضية المرأة على أيدي رفاعة الطهطاوي، وقاسم أمين، ومرحلة تأنيث قضية المرأة على أيدي ملك حفني ناصف، وهدى شعراوي، ومنيرة ثابت، ودرية شفيق.. مفردة عنواناً خاصاً لميلاد القصة النسائية في مصر، وعنواناً آخر لشروط الوعي النسوي في المغرب[44].

وفي الفصل الثاني وهو المهم من وجهة نظرنا، تتحدث عن مصطلح الكتابة النسوية بين القبول والرفض، مستعرضة مجموعة من الأقوال المتقابلة التي تراها ملفوفة بالغموض والضبابية حول «المصطلح»، وتعيد السبب في ذلك إلى شرطين[45]:

الأول: غياب التصور النقدي الذي لم يصل إلى مستوى دراسة هذه الظاهرة وتفكيكها داخلياً، وبالتالي عدم تحديد كلمة نسوي وتعريفها، مما يبقيها خاضعة لدلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي الاحتقاري، الأمر الذي يدفع المبدعات إلى النفور من المصطلح وتغييب هويتهن لصالح سقوطهن في استلاب الفهم الذكوري.

والثاني: خوف الكاتبات من إلصاق تهمة الدونية بهن، ورغبتهن في انتحال موقع الرجل، لذلك يتبرين ويرفضن المصطلح، رغم تأكيدهن على حضور خصوصية أو نكهة معينة.

ومن النتائج التي توصلت إليها الباحثة من خلال قراءة نموذج

البطلة/ العامل في قصص القاصة المغربية خناثة بنونة، هي «أن الموضوع الذي تسعى الذات (الأنثى) إلى اكتسابه يكون دائما الرغبة في إثبات الهوية والتخلص من الوضع الدوني. كما أن الرجل في هذه القصص يكون إما معارضا - ونادراً ما يكون مساعداً - يعرقل مسيرة المرأة التحررية. أو موضوعاً تسعى البطلة العامل/ الذات من خلاله إلى تغيير التصور الذكوري للمرأة. ولقد عمل التركيب العاملي بدوره على إبراز صورة البطلة في هذه القصص التي نجدها، غالباً، ما تعجز عن تحقيق الموضوع المرغوب فيه نظراً لافتقارها لبعض عناصر القدرة ،كاستطاعة الفعل، ومعرفة الفعل: مما يؤدي إلى فشلها في التجربة التأهيلية، وبالتالي، تعجز عن خوض التجربة الأساسية التي تتحدد في إثبات الهوية، وتغيير نظر الآخر لها»[46].

وفي السياق نفسه، نجد نازك الأعرجي في كتابها «صوت الأنثى: دراسات في الكتابة النسوية العربية» (1997) من أشد الكاتبات العربيات تحمساً لضرورة وجود الكتابة النسوية، المتميزة عن كتابة الرجال. ففي مقدمة كتابها التي تجاوزت ثلاثين صفحة، ناقشت الباحثة تأصيل مصطلح الكتابة النسوية/ الأنثوية، مشيرة إلى ما يحمله هذا المصطلح من رؤية جديدة ومنظور معاصر، داعية المرأة العربية إلى التمسك بهذا المصطلح الذي يؤكد كينونتها الخاصة المضادة للدونية، محذرة من اعتبار هذا المصطلح إحالة إلى الدونية كما تشيع عنه الثقافة العربية الخاضعة للوعي الذكوري الذي يريد المرأة أن تبقى عضواً مهمشاً في النادي الرجولي، تقول: «لايطرح مصطلح «الأدب النسوي» أو «الكتابة النسوية» إلا يواجه برفض قاطع، ويدفع بعجالة ولهوجة خلف حدود من التسفيه والتجهيل والاستخفاف والتساؤلات العبثية في ما يكاد يشبه التحريم»[47].

وتتحدث الأعرجي عن مرحلتين من النقد النسوي للكتابة النسوية في ضوء النقد الغربي، وهما(49):

مرحلة النقد الأنثوي، وفيه تكون المرأة في كتابتها المخلوق الطاهر العقل والخيال، الرقيق، الضعيف، الكابح لانفعالاته، المنزه عن الخطايا، الزاهد في الطموح، غير العابئ بالحب ورغباته الغريزية، المكرس جهده وخياله وعواطفه لمهمة الحياة الأسرية المقدسة، وبالتالي تغدو الكتابة الأنثوية في هذه الرؤية كتابة طاهرة خالية من الشرور والرغبات الغريزية، لا تفصح عما يختلج في النفس من انفعالات، تتصف بالرقة والابتعاد عن قوة التفكير واللغة، ولا تمتلك معياراً شخصياً مختلفاً عن المعيار الاجتماعي السائد، وهي تعبر عن القناعة والرضا وتكبت الطموح والتذمر، ولا تفتخر بكون كتابتها مهنة أساسية في الحياة.

ومرحلة النقد النسوي الذي يستمد قيمته وفاعليته من واقع جديد للمرأة، ورؤية جديدة لكينونتها متصارعة ومتفاعلة مع الواقع، ووضوح لمعضلات وجودها، وأدواتها تعبير متقدم في البناء والأسلوب واللغة، ونفاذ بصيرة مدعمة بشجاعة مسئولة، ونتاج غني بتجاوز بدايات الأدب الطليعي الأنثوي.

وتطبق من خلال تبنيها للمنظور النقدي النسوي، مقولات الكتابة النسوية في ثلاث قراءات، هي: قراءة كتابة نازك الملائكة الشعرية والنثرية في رحلتها من الحيرة الوجودية القلقة المضطربة إلى احتقار الذات المؤنثة، وقراءة كتابة القصة والرواية العراقية في سياق النأي عن «منخفض النساء»، وقراءة كتابة سلوى بكر القصصية والروائية في إنتاج نساء ضحايا مساقة نحو أقدارها.

وبداية تصف الباحثة أفكار نازك الملائكة، وخاصة في كتيبها «مآخذ اجتماعية على حياة المرأة العربية» (1968) بالتخلف والرجعية، لما

فيه من احتقار للأنوثة، والرغبة في الانتساب إلى الجنس الذكوري المهيمن[49]. ثم تعد القاصات العراقيات قد نأين عن «منخفض النساء»، بسبب خوف هؤلاء القاصات من الربط الاجتماعي والنقدي بين حيواتهن الشخصية وحيوات البطلات في أعمالهن، لذلك ابتعدن عن الاحتكاك بالمسننات الاجتماعية المحرمة، وقتل النساء.. مما جسد غياب التجربة النسوية الواعية عن مجمل الكتابة القصصية العراقية[50]. في حين تعد الباحثة كتابة القاصة المصرية سلوى بكر أكثر احتفالا بالقضية النسوية، رغم أن القاصة أنتجت بطلات ضحايا تجاوزن الأربعين بطلة في النصوص المختارة، ولم يتصرف منهن باختيار سوى ثلاث بطلات، لكن الإيجابية هو أن القاصة مارست «الاقتحامية الموضوعية» صميم الفكر النسوي، بهدف تفكيك البنية الفكرية الذكورية، في خوض كتابتها موضوعات: العنف الجسدي الموجه من المرأة إلى الرجل، وعقوق المرأة للوالدين، وخاصة الأب، وحب المرأة الناضجة لشاب في عمر أبنائها[51].

وكذلك ينطلق محمد أفاية في بحثه عن المرأة والكتابة، في كتابه «الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش» (1988)، من نظرية الكتابة النسوية، محدداً طبيعة العلاقة بين المرأة والكتابة من خلال تفجير المكبوت والمخفي المتراكم داخل المرأة أثناء حوارها/ صراعها مع الرجل، حيث تستخدم المرأة خصوصيتها المتعددة في اختلاف أشكال كتابتها الجسدية والرمزية «لحل تناقضاتها مع الرجل أو الأم أو المجتمع الذكوري بشكل عام. هي لا تكتب من أجل السيطرة على الرجل، كما يفعل هو بواسطة القانون والأدب،لأنها حين تريد أن تسيطر عليه تستعمل كتابة من نوع آخر لا يفقه الرجل تفكيك رموزها بسهولة. فهي ترمي من الكتابة والكلام إلى تفجير كل شروخ جسدها وتموجاته (..) لمحاولة الرد على القهر الوجودي العام الذي تمارسه عليها العلاقات الاجتماعية والأخلاقية والنفسية الذكورية»[52].

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

ويرى الباحث ضرورة استدعاء ثقافة الرجل للتفريق بينها وبين ثقافة/ كتابة المرأة، حيث الرجل لا يعترف بقدرة المرأة على الكتابة، مقابل اعترافه بعبقرية كتابته (الكتابة القضيبية) بوصفها مطلقا لكل قوة وقدرة، وبصورة رمزية من خلال القانون والتشريع والكتابة والأدب، وبالتالي يستحيل أن تضاهيها كتابة المرأة ، لذلك يسعى الرجل في تأكيد حريته على أنقاض نسج القيود حول حرية المرأة التي ما أن تمارس الكتابة حتى تغدو «خنثى» خرجت عن طبيعتها في الأعراف الذكورية[53].

ومن خلال هذه الهيمنة الذكورية، والمحاولة النسوية المتمردة، تتحدد خصوصية الكتابة النسوية عند هذا الباحث في أربع مفردات:

أ. تفجير الجسد الكاتب، حيث تصوغ المرأة كتابتها بشكل مختلف تماما عن شكل كتابة الرجل، فهي باعتبارها كائنا مختلفاً عن الرجل في تكوينها النفسي والعقلي والجسدي، وباعتبار تواجدها في مجتمع ذكوري، تعمل دوماً على إظهار جسدها الملموس «وأثمن قيمة تنشدها المرأة في كتابتها تتمثل في اعتبار الجسد مساحة العالم ومنبع الحياة، لا الموت، وأن العشق مرتبط به أشد الارتباط، وليس ينطلق من فضاء الاختلاف (..) الجسد مساحة لا متناهية لصياغة الرموز والكتابة ، سواء كان جسد امرأة أو رجل. لأن كل جسد يشكل نصاً يتحدث إليه، يحاوره، يتخاصم معه. فالذات تعاني من كونها لا تتطابق مع صورتها ،حتى ولو كانت الأكثر بهاءً وجمالاً. والمرأة تكتسب بجسدها ما لا يستطيع النظام الرمزي الذكوري تفكيكه، أو فهمه»[54].

ب . تأطير مسألة المرأة بين الأسلوب والحقيقة، نفياً لأحادية الأسلوبية الذكورية المغيبة للمرأة، ونفياً للفلسفة الذكورية التي أحالت المرأة إلى تاريخ الفكرة، فجاءت ضرورة تأطير مسألة المرأة مع النسوية، إذ كان

أما كلام البشر فإنه درجات، يترقّى في العلو بمقدار تنامي الغرابة وإثارة الدهشة، التي كان يعبّر عنها عبدالقاهر بألفاظ عدّة مثل «الغريب» و«النادر» و«اللطيف» و«حسن الإبداع» و«الجوهر»[176] وخروج الشيء من غير معدنه وما إلى ذلك من الأوصاف التي تجعل الإبداع مرتبطاً باكتشاف العلاقات الجديدة بين الكلمات، وبين الأشياء، وبين الكلمات والأشياء وإثارة الدهشة تكون بالعدول عن المألوف في بناء الجملة، حيث لا يصبح همّ النّص إيصال المعنى، إنما الإمتاع وإثارة الدهشة، والإمتاع وإثارة الدهشة لا يتحققان إلا بتخطي المألوف في بناء الجملة، وفي استثمار طاقة اللغة، وفي تقديم الصور تقديماً حسّياً يكشف عن إدراك جديد للعلاقات الخفية بين الأشياء كما في الاستعارات النادرة، والتشبيهات التي يعقدها المبدع بين المختلفات، وفي ادعاء علل وإثارة تخييلات تكشف عن رؤية خاصة للكائنات. وهذا النمط العالي من الكلام هو المثير للدهشة؛ لأنه يخاطب النفس الإنسانية بما جبلت عليه من حبّ في البحث عن المجهول، والتلذذ باكتشافه، وهو النادر الذي لا يصل إليه إلا عقل فاتح يتخطى السائد، ويتسرب تحت المألوف ليصل إلى المضنون به على غير أهله، فهو «كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقّه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه»[177].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا النمط المدهش بالغ التأثير في النفس الإنسانية لأنه يخاطبها بما فطرت عليه من حب للغرائبي، وافتتان بالمدهش «ومبنى الطباع وموضوع الجبلّة، على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يتعهد ظهوره منه ، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر»[178].

2 - الاستغراق في الصنعة

بقدر ولاء الكلام لقيم الحق والخير والجمال تكون منزلته في السبق

من الصعب «كتابة - أو الحديث عن المرأة - في الفن والأسلوب والحقيقة دون تأطيرها ضمن مسألة المرأة، على اعتبار أنه بمجرد تشكيل هذه العلاقة، يتأجل السؤال المتعلق بهوية المرأة»[55].

ج. تعددية لغة المرأة كتعددية جسدها، فإذا كان الرجل يقول بالتطابق والوحدة، فإن المرأة تنقسم وتتعدد لأن جسدها جغرافية متنوعة للمتعة «كلام مفرق يستعصي على صرامة منطق التوحيد، بحيث إن لها لغة مع جسدها وذاتها، لا تنفك تتغير بتغير الصور التي تريد أن تلبسها على ذاتها. ولغات مع الآخرين. من هنا تأتي، لربما إمكانية تفسير غموضها، وتذبذبها واضطرابها ونزوتها»[56].

د. العشق وتوتراته: حيث لما شكل الحب فكرة طوباوية جميلة في التخيل، وتيمة مزعجة ومرعبة في الواقع الذكوري اللاهوتي، فإن المرأة حاولت كتابة حبها بلغة خارج لغة اللاهوت، فطالبت بالحب باعتباره تجربة عشقية عميقة، يستحيل الحديث عنها أو تأطيرها داخل سياق السلطة الأبوية، وقد حلتها الكاتبة «على الصعيد الشخصي للفعل العشقي الخاص بتجربة ثنائية خاصة»[57].

ومع يقيننا بأن هذه الخصوصيات الأربع موجودة في الكتابة الذكورية أيضاً، وأنها ليست خصوصيات خاصة بالمرأة، إلا أننا نستطيع التأكيد على محورة هذه الأفكار كلها في إشكالية العلاقة الحميمة بين جسد المرأة وكتابتها، من خلال وعي المرأة ذاته بهذه العلاقة الخاصة بين الجسد والكتابة في الكتابة النسوية.

ومن جهة غير جسدية وظف أحمد شراك الأطروحة الإيديولوجية في كتابه «الخطاب النسائي في المغرب: نموذج فاطمة المرنيسي» (1990)، فكتب عن أطروحة المساواة في الكتابة الموضوعية للمرنيسي، بوصفها إشكالية فكرية مركزية قلقة، عالجت مستويات المرأة الثلاث: المرأة/

الدونية، والمرأة/ التفوق، والمرأة الرجل[58] ساعية إلى البحث عن المساواة بين الجنسين. ثم كتب عن أطروحة النسوية الخاصة في الخطاب الذاتي للمرنيسي/ ضمير المؤنث، فوجد الكتابة المرنيسية في هذا الجانب تتوزع بين خندقين: خندق الرجل (العدو، الخصم، القوي، المستبد) وخندق المرأة (الدونية، المضطهدة، المهمشة)، ومع هذه الأطروحة تبدت خصوصية الكتابة النسوية في الإيديولوجيا النسوية، والمشروع المجتمعي المحلوم القائم على المساواة[59]. ويبدو أن هذه الوظيفة الإيديولوجية تحيل الخطاب النسوي إلى وظيفة خاصة اجتماعية نفسية واضحة داخل الكتابة النسوية دون تحققها بهذا الوضوح في الكتابة الذكورية.

وتعتمد «سهير توفيق» في كتابها «الذات والحب تمرد واتصال، دراسة في الرواية والقصص المعاصرة لكاتبات عربيات» (1998) على قراءة الاختلاف داخل كتابة المرأة من خلال رؤيتها الخاصة التي تختلف وتتشابه في الوقت نفسه مع رؤية الرجل، لكن همها تركز على البحث عن الاختلاف في بحث المرأة عن الذات وهي تواجه إشكاليتي الأنثى والإنسان[60]. حيث عدت الباحثة كتابة المرأة قبل كل شيء بحثاً عن الذات، تقول: «إن ما تبحث عنه المرأة من خلال الكتابة ليس التعبير عن صوتها كامرأة، أو التعبير عن صوت الرجل،ولكن التعبير عن صوت الإنسان»[61].

وتستنتج الباحثة من مجمل الروايات التي قرأتها أن المرأة لازالت « تحتفظ بصورة مثالية للرجل، ومن جانبه لايزال الرجل سجيناً للصورة التقليدية للمرأة، وهذا ما يخلق الصراع عندما يرفض كل منهما أن يرى في الآخر كائناً حراً له طموحاته وآراؤه واحتياجاته، ونقطة اللقاء يشوبها كثير من الأفكار المسبقة ومن الأحلام التي تكشف عن عدم معرفة كل منهما بالآخر. وقد أعطت المرأة كثيرا لهذا الصراع، متمردة أو خاضعة.

هي تعيش الصراع المصيري، فهو طريقها لتحقيق وعي كامل بذاتها، وحماية هذه الذات من التهديد»[62].

وتتجاوز إيمان القاضي في كتابها «الرواية النسوية في بلاد الشام السمات النفسية والفنية 1950-1985» (1992) التنظير للكتابة النسوية، مكتفية بالإشارة إلى كون هذا المصطلح بحد ذاته إشكالية تثير الرفض والتأييد، معتقدة بأن الكثير من الدراسات النقدية النسوية العربية لم تتبع قراءة الرواية النسوية تتبعاً دقيقاً، يتجاوز اتهامها بالتمحور حول الذات، وإنتاج العاطفة الأنثوية. لذلك تتبنى هذه الباحثة مفهوم النقد النسوي في اتجاهه العام الذي يدحض النظرة الذكورية التقليدية المهمشة للكتابة النسوية، لقراءة الرواية النسوية نفسياً وفنياً، مركزة على تجربة المرأة في نظرتها لنفسها وللرجل ولعلاقتهما المتبادلة في ضوء مصطلح «الرواية النسوية»، هذا المصطلح الذي رأته مناسبا لدراستها، تقول في ذلك: «تبين لي أن مصطلح الرواية النسوية مصطلح مشروع وصحيح، ويستمد مشروعيته لا من جنس الكاتبة، ولا لأنها تكتب بعواطفها ، ولا لأن روايتها لم تنضج بعد النضج المطلوب. ولكن لأن هناك سمة خاصة تميز الرواية النسوية، وهي الاهتمام بالموضوع النسوي، وإبراز المعاناة النسوية، والوقوف عند بعض المواقف التي لا يتنبه لها كاتب رجل، وإن فعل فلا يؤكدها، ويحتفل بها كما تفعل الكاتبة. وأعتقد أن المصطلح ستظل صلاحيته قائمة إلى أن ينتفي الاضطهاد اللاحق بالمرأة، وإلى أن يصبح واقعها الاجتماعي يماثل تماما واقع الرجل»[63] وهي الخلاصة التي تستمدها من أفكار حسام الخطيب المطروحة سابقاً.

ورغم أن الباحثة تعترف بخصوصية الكتابة النسوية من جهة المحتوى الناتج عن اضطهاد المرأة في المجتمع، وأن الكتابة النسوية اصطلاح وقتي غير دائم اعتمادا على مقولة حسام الخطيب، فإن مباحث

كتابها تتكئ على مقولات النقد العربي العامة الشائعة في تحديد صور المرأة، والرجل، وقراءة البناء النفسي في المضامين، وفي تحديد نموذجي الرواية التقليدية والرواية ذات التطلعات الجديدة في الفن. دون أن تخلو دراستها من ترديد الأفكار النسوية، وخاصة في صراع المرأة الاجتماعي والجنسوي، ومفاهيم حريتها، وثورتها، ومواجهتها للنظام الرمزي الأبوي.

أما سوسن ناجي فتستخدم الرؤية النقدية النسوية في كتابيها «المرأة في المرآة: دراسة نقدية للرواية النسائية في مصر 1888-1985»، و«صورة الرجل في القصص النسائي»، حيث لديها توجه واضح لبلورة الكثير من الأفكار من خلال الكتابة النسوية الروائية على طول قرن تقريباً، مشيرة في مقدمة كتابها الأول إلى المعارضة التي وجهت بها عندما قررت أن تبحث هذا الموضوع النسوي، على اعتبار أن الرواية النسوية من وجهة النظر هذه لم تنضج بعد، وأن الكتابة النقدية بحد ذاتها تعد تحيزاً نسوياً للمرأة وأدبها[64]، لكنها تكتب بحثها لنيل درجة الماجستير، ثم تعقبه بآخر للدكتوراه، وقد أشرنا سابقاً إلى أنها عدت جودة كتابة المرأة نابعة من درجة تحررها في الكتابة من التقاليد الاجتماعية، وتقاليد الكتابة الذكورية، وهذا الموقف بحد ذاته يعد ركيزة رئيسة لقراءة أية كتابة نسوية. ومما يؤخذ على كتابتها أنها تأثرت بطريقة ملبسة إلى حد التشابه في الطرح مع ما طرحته رشيدة بنمسعود من أفكار في كتابها المذكور سابقاً، والأسبق تاريخاً.

تعد بثينة شعبان من أبرز الناقدات العربيات احتفالاً بتفاعلات النقد النسوي في متن الرواية، وذلك في كتابها مئة عام من الرواية النسائية العربية (1899-1999)، حيث قدمت في هذا الكتاب تسعة فصول مهمة، هي: تهميش الكتابات النسائية/ الروائيات العربيات: البدايات البحث عن المساواة/ انبثاق المرأة الجديدة/ النساء والأمة: الروايات

النسائية/ 1960-1967 روايات الحرب النسائية/ تجليات/ سيدات المهنة/ مستقبل الرواية النسائية العربية .

ويتضح من هذه العناوين أن المؤلفة تنطلق من منظور النقد النسوي الذي يتحدد في «أن الرجال والنساء يكتبون بشكل مختلف لأنهم مخلوقات تحمل تجارب تاريخية ونفسية وثقافية مختلفة، مثلما يكتب الأستراليون والأفريقيون بشكل مختلف حتى ولو كانوا يكتبون باللغة نفسها»[65].

كذلك تحرص بثينة شعبان في كتابها على التأسيس لنظرية الكتابة النسوية بطريقة منهجية، وبأسلوب الدراسة الواعية المعمقة، لكنها في مقابل ذلك تبدأ الكتاب بمغالطة فنية، إذ تحيل كتابة الرواية العربية الأولى للمرأة حيث تجعل رواية «حسن العواقب» (1899) لزينب فواز، الرواية العربية الأولى التي سبقت رواية زينب (1914) لمحمد حسين هيكل، فتؤكد على أن النساء هن اللواتي أسسن هذا النوع الأدبي في الأدب العربي[66]. وكأنه غاب عن ذهنها أن رواية زينب اعتبرت الرواية الفنية الأولى، لا أول رواية ذكورية تكتب. ونحن نعرف أن هناك روايات ذكورية ونسوية كثيرة سبقت رواية «زينب»، حيث أرخ لنشوء الرواية العربية الحديثة بظهور رواية «الهيام في جنان الشام» (1970) لسليم البستاني.

ويؤسس عبدالله إبراهيم في كتابه «الرواية النسائية العربية: تجليات الجسد والأنوثة» للكتابة النسوية من خلال جسد المرأة بوصفه هوية أنثوية خاصة يقول: «إن التأكيد على خصوصية اللغة الأنثوية وموضوعات الأدب النسائي الذي يحتفي بالجسد قد أفضى إلى اعتبار جسد المرأة محوراً تتمركز حوله ليس التحليلات المستفيضة التي يقدمها النقد النسائي، إنما برز كموضوع أدبي استأثر باهتمام الأدب النسائي نفسه»[67].

أما عناوين فصوله فهي: ازدواجية الجسد/ الاحتفاء بالجسد/ الكتابة والجسد/ رهانات الجسد/ المكافئ السردي والجسد/ جدلية السرد والجسد. فمن خلال هذه الفصول يكشف الباحث «تمركز السرد حول الأنوثة التي يصار إلى تأكيدها والاحتفاء بها من خلال الجسد (...) فالجسد هو البؤرة والعناصر الأخرى تكتسب أهميتها بمقدار صلتها به»(68).

ومقابل هذه القراءات النقدية المؤسسة للنسوية في الكتابة والنقد، نجد هناك كتباً نقدية نسوية لم تعترف بمصطلحات النسوية إطلاقاً، ومن الأمثلة أن فيحاء عبدالهادي، تلغي من ذهنية كتابها (نماذج المرأة/ البطل في الرواية الفلسطينية (1997) أية فكرة لإمكانية تقبل هذا المصطلح، رغم إدراكها لاضطهاد المرأة في قراءاتها، وذلك لأنها تعد المعركة ضد الرجل إغراقاً في الرومانسية، وعدم الإحساس بالوطن والناس الذين يعانون فيه(69). بحكم ظروف كتابتها عن الرواية الفلسطينية.

ولا يعني اقتصارنا على مقاربة الدراسات التي تناولت الكتابة النسوية، أن نعد الدراسات التي تناولت صورة المرأة في الأدب، لا تتحرك على أرضية النقد النسوي، بل يمكننا أن نعد دراستي طه وادي «صورة المرأة في الرواية المعاصرة» (1973) ولطيفة الزيات «من صور المرأة في القصص والروايات العربية» دراستين مهمتين قائمتين على منهجية النقد النسوي في قراءة الأدب.

ولعل أبرز ما قدمته لنا المقاربات التطبيقية والتنظيرية في مجال الكتابة النسوية هو محاولة البحث عن إنشاء نظرية نقدية نسوية عربية، مازالت مصطلحاتها تتبلور من أجل إنشاء رؤية متكاملة تكشف عن خصوصيات جمالية وفنية تواشج بين النص النسوي وشخصية المرأة المختلفة عن شخصية الرجل، تحقيقاً لتكاملية الكتابة، لا انفصامها أو تهميشها.

الاحتراق بنار التجربة النسوية

تفرض علينا هذه المقاربة عد الشهادات النسوية جزءاً من النقد النسوي الذي يعالج إشكاليات هذه الكتابة بوصفها تجربة ذاتية تحترق بنار المعاناة في الحياة والإبداع. وفي هذا السياق سنتخذ شهادة سحر خليفة «أنا وحياتي والكلمة»(70) نموذجاً للكشف عن الوعي النسوي الكامن في التجربة النسوية السيرية الباعثة على الكتابة النسوية في الدرجة الأولى.

تبدأ شهادتها منذ الولادة، حيث تشكل ولادة البنت عدم الارتياح، والشهقات، وذرف الدموع، لذلك تعلمت الطفلة سحر في هذا الجو الأسري القاتم المتلئ بالإناث أنها «عضو من جنس شقي غير ذي نفع وقليل القيمة».

ثم بدأت الأسرة تلقنها منذ الطفولة المحاذير المخصصة لجنسها، فدربتها على الطاعة، والامتثال للأوامر، والتقيد بالقوانين التي شملت تفاصيل حياتها كلها.. إلا أنها هروباً من هذه الأجواء القاتمة لجأت إلى القراءة، والكتابة، والألوان.. فكانت تشعر في هذه المرحلة التي سمتها «خلف الجدران» بأنها لا تنتمي إلى الواقع، لكونها منبوذة، ضحية، وروح ضائعة لا تجد ملاذاً يحميها سوى الكتابة، فأنتجت هذه المرحلة في روايتها «لم نعد جواري لكم» التي جاءت شخصياتها - كما تقول - حبيسة ظروف ومآزق لا حلول لها.

قادت الأم الفولاذية الحملة ضد تمرد سحر المراهقة، خوفاً من أن تقوم بعمل مخل أو شائن وسط قطيع البنات الذي يرسخ في نفس الأم الانكسار والإحساس بالذنب.. وكانت النتيجة أن تولد الصراع بين الأم والابنة، تتوج بنتيجته زج سحر في مدرسة داخلية في القدس تديرها

أقسى الراهبات وأعتاهن.. ثم فشلت الراهبات أيضاً في ترويض تمردها، فزجها أهلها في زواج تعسفي متسرع كسر قلبها دون أن يكسر رأسها.

كان الزواج تعيساً مدمراً خلال ثلاثة عشر عاماً انتهت بالطلاق. وخلال فترة الزواج تعمقت صلتها بالقراءة والكتابة والألوان، فحققت سعادتها وأنوثتها عن طريق الكتابة واللون، دون أن يفرض أحد عليها قيودا في هذا السياق، فصرخت ثائرة في هذا الفعل الثقافي: «أريد الكلمة والفكرة، أريد اللون وأجنحتي والموسيقى، أريد أن أنقل للدنيا نغمة صوتي، نظرة عيني، وبواطن عقلي وضميري، أريد الدنيا أن تعرف أني أنثى، أني الأنثى، بعقل وضمير ومشاعر، وروح شفافة تحب الناس وتحب الخير وتقول الكلمة لوجه الله، ولو كان الثمن حد السكين».

كرهت جنسها عندما تزوج أبوها أمرأة شقراء صغيرة السن كي ينجب الذكور، بعد أن وقع حادث سيارة لأخيها الوحيد فتركه مقعداً. وحين تزوج أبوها تمنت لو أنها انقلبت رجلاً قوياً بشوارب وعضلات لتتمكن من سحبه ولتعيده لأمها.. ولما فشلت في استعادته بالإقناع اكتشفت أن أمها ضعيفة مثلها، تقول «مثلي أنا، مثل كل النساء، وأخواتي، وكل الأخوات محض ضحية. وفي مأساتها تلك ومأساتي رأيت مآسي كل النساء، عبر القيم، عبر القانون، والحضارة. وهكذا بت حصيفة، أو نسوية؛ أي امرأة تطمح للتغيير». وهكذا شكلت هزيمة أمها سبباً مباشراً لهزيمة حزيران على اعتبار أن «الأم هي الأمة».

وفشلت أيضا في حبها لأستاذها في جامعة بيرزيت بعد أن قضت في هذا الحب أربع سنوات، أزمتها، ثم أخرجتها قوية، لتنتج بعد فشل الحب روايتها الناجحة «الصبار» التي تغنت برومانسية الثورة الحالمة بتغيير الواقع من خلال العمل على نسف الاحتلال من جهة، ونسف القيم الاجتماعية البالية ممثلة بهياكل العائلات المنخورة من جهة أخرى.

وتتعدد الإخفاقات في حياتها عن طريق العلاقة بالرجل، إذ تفشل علاقتها أيضاً بالشاب اليساري الذي أثار إعجابها عن طريق الثورة والتثوير، وكذلك تفشل علاقتها مع زوج تعس على حافة الطلاق، إذ تبين لها أنه يمر بحالة ملل وكان بحاجة للتسلية والإنعاش عن طريقها، ومن خلال العلاقات الفاشلة بين الرجال والنساء تكتشف «أن النساء كن ومازلن رغم ثقافتهن، يشعرن بضعف لا يقهر، وفي أعماقهن يخفين شعوراً بالدونية واحتقار الذات، كن يعتقدن، عن قناعة، أن الأنثى مهما عملت، مهما علت، مهما ضحت، أقل من الرجل بعدة درجات»..

وتكتشف أيضاً أن القيادة الذكورية زائفة فاسدة تعيسة، فتكتب من خلال هذه الخلفية المتشائمة رواية «عباد الشمس»، فترينا أن عملية التحرير معقدة في ظل اصطدام الثورة بالواقع المعقد، وأن النسوي غير مكتمل..

بعد ذلك تكتب رواية «مذكرات امرأة غير واقعية» تصور فيها حياة امرأة مهزوزة مليئة بالخوف والإحباط والشعور بالعجز والدونية منذ طفولتها حتى شبابها، متكئة في ذلك على تجربتها الخاصة.

ثم تكتب - من خلال الشخصية النسوية الممزقة على المستوى الشخصي والوطني، بعد الخيبة في الحب ودنيا الرجل، وانتشار قصص الفساد والترهل - روايتي «باب الساحة» و«الميراث»، لتعبر من خلالهما عن السهام التي ترتد إلى الداخل، فتدمر الذات بدل المحتل، إذ ينعكس فيهما الحزن المتزايد وأنين الناس في الشوارع ونواح الأرض.. وبالتالي تبقى كتابتها كلها كما تقول تعبيرا عن روح تلك الطفلة «سحر» التي ابتدأت حياتها «خلف الجدران»، وما زالت حتى بعد أن تجاوزت الخمسين تعيش في معتقلها خلف الأسوار، تقول عن إنتاجها: «حين أتطلع لما بين يدي، وما أنتجت أعجب فعلا، أهذا إنتاج تلك الطفلة التي ابتدأت خلف الجدران؟!».. فأين أنا من كل ذلك وأنا المرأة؟! وكيف كتبت عن كل ذلك

وأنا مازلت في معتقلي، خلف الأسوار؟! فأنا للحق لم أخرج منه، لأنه قلبي، لأنه تربيتي وإحساسي وحدود الذات. أنا لم أخرج وإن خرجت، فأنا أحلم بأني خرجت ولم أخرج».

بهذه النهاية تختم سحر خليفة شهادتها، حيث نكتشف أن ما تبدعه في مجال السرد هو نتيجة القيود التي تربت عليها بوصفها أنثى، إذ تمتلئ شهادتها بهذا الكبت الأنثوي المندمج في الكبت الاجتماعي، حيث هي رهينة محبسي القيم الاجتماعية السائدة من جهة، وقيود الاحتلال الصهيوني من جهة أخرى.

خلاصة:

سواء اتفقنا أو اختلفنا، بعد نشر مجموعة الآراء النقدية السابقة، بخصوص وجود جماليات خاصة للكتابة النسوية العربية المشار إليها، وبالذات عن طريق الجسد، فإن أهمية الطرح النظري لهذه النظرية النسوية في الكتابة تتجه دوما جمالياً إلى التشكيل الكتابي النسوي العام من خلال النقد النسوي نفسه المتشكل من رؤى المرأة نفسها، والمفترض دوما أن تطرح جماليات الكتابة النسوية المنفصلة عن كتابة الرجال/ المجتمع، دون إغفال المشترك بين الكتابتين.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهذا النقد سواء أنتجه الرجال أم النساء، فإنه لم يتجاوز بعد قراءة صور المرأة وعلاقاتها وأنماطها في الكتابة، وطرح بعض المقولات عن علاقة اللغة الأدبية بالجنس الذي أبدعه، مما أنجز بعض السياقات النقدية النسوية في تكريس منهج الكتابة الجنسوية عن طريق شروط الأنثى ومعاناتها من قهر الرجل،وما يتبع ذلك من منهجيات لغوية ونفسية وثقافية تتداخل بطرقها الخاصة مع الكتابة النسوية... مما يعني وجود مناهج نقدية نسوية (لا منهج واحد) في مواجهة كتابات نسوية (لا كتابة واحدة).

والتفرّد، ولهذا كان عبد القاهر مولعاً بالبحث في «الصنعة الساحرة» و«دقة المسلك» الذي يكشف عن وعي جمالي لدى صاحب الكلام. فغاية الأدب ليست نفعية، إنما هي جماليّة بالدرجة الأولى، صحيح أن عبد القاهر لم يغفل المنفعة في بحثه عن التمايز بين مستويات الكلام، لكنه قيمة مؤجلة فالحكم على الإبداع يكون من جهة تشكيله الجمالي، لهذا عاب على كثير من معاصريه تقديم الشعر لمعناه، لأن قيمة الشعر تكمن في طريقة تقديم المعنى، وليس في المعنى ذاته، وحين يعدم الشعر هذه الفضيلة، يفقد شعريته، ويصبح كلاماً عاديّاً وحكماً، وآداباً نجدها في أي سياق آخر قد يكون أبلغ من الشعر الذي تكمن قيمته في طريقة تعبيره، أو نظمه و«إذا عدم الحسن في لفظه ونظمه، لم يستحق هذا الاسم بالحقيقة»[179].

الاستغراق في الصنعة هو الذي يجعل هاجس المبدع البحث عن الجديد، والنادر، وإعمال الفكر، وخلق لغة جديدة، ورؤى خاصة تجعل منه رافداً حقيقياً لمسيرة الإبداع، ولإيثار عبد القاهر لهذه الخصوصيّة أثنى على الشاعر الذي يتكئ على رؤية خاصة، فيكتشف النادر، ويدقّق في الصنعة؛ لأن الإبداع تفرّد والتفرّد هو الذي يوجب الأسبقيّة وبمقدار تفرّد المبدع، وولائه لفنه تكون منزلته، وعلو المنزلة لا يتحقق إلاّ حين يكون الإبداع شبيهاً «بالماركة المسجلة»، ويكون المبدع في «منزلة الحاذق الصنع، والملهم المؤيّد، والألمعيّ المحدّث، الذي سبق إلى اختراع نوع من الصنعة حتى يصير إماماً، ويكون من بعده تبعاً له وعيالاً عليه، وحتى تعرف تلك الصنعة بالنسبة إليه فيقال: صنعة فلان...»[180].

3 - ثراء الدّلالة

الأدب قيمته تكمن في اتساع دلالاته، وقدرته على التجدّد، فكل

ولا مانع هنا من أن نسترشد بقول «إلين شولتر» – من حيز النقد الغربي – عن تعددية المناهج النقدية النسوية، بناء على تعددية الكتابة النسوية نفسها، وعدم توحدها: «تفرقت بهن السبل ولم يلتقين على إطار نظري موحد للكتابة النسائية – يجعل من المرأة محورا له (..) الناقدات السود مثلا يستنكرن «الصمت المطبق» في النقد النسائي بالنسبة لكاتبات العالم الثالث وكاتبات العرق الأسود، ويطالبن بنظرية جمالية للعرق الأسود تعالج السياسات العرقية والجنسية. أما الناقدات الماركسيات فيرغبن في التركيز على الصراع الطبقي والصراع بين الجنسين كعاملين حاسمين في الإنتاج الأدبي. أما مؤرخات الأدب فيسعين للكشف عن مدرسة أدبية نسائية مفقودة. أما الناقدات المتدربات على المناهج التجزيئية فيرغبن في «اصطناع أو توليف نقد أدبي نصي ونسائي"أما الناقدات من أتباع مدرسة (فرويد) ومدرسة (لاكان) فيرغبن في التوصل إلى نظريات عن علاقة المرأة باللغة والدلالة والتعبير عن المعاني»(71).

وعلى وجه العموم لم تتحدد للكتابة النسوية خصوصية جمالية في دائرة أكبر من دائرة كون الكاتبة امرأة، حتى وإن كان الاسم مستعاراً يتستر به رجل، حيث يمكن استنتاج داخل هذه الدائرة بعض المقولات والمعايير التي تشير إلى خصوصية ما في الكتابة النسوية. لكنها تنظيرات تبقى ناقصة لبعدها عن مقاربة الكتابة النسوية من خلال النصوص تطبيقياً. ومع ذلك فإن الكتابة في هذا الفضاء النسوي لا ضير أن يكون لها خصوصية جمالية عامة جنسوية، تتحقق من خلال هوية المرأة نفسها بوصفها شخصية مختلفة في جوانب كثيرة عن شخصية الرجل، وهذه الإشكالية بحد ذاتها مهدت الطريق للكثير من الدراسات النقدية النسوية في الغرب، ولبعض الدراسات التي أخذت تهتم بالمرأة كاتبة ومكتوباً عنها في الثقافة العربية المعاصرة.

الهوامش

1) شانتال شواف: الجسد والكلمة، اللغة باتجاه عكسي، مواقف، العددان 73-74، 1993، 1994. انظر: ص 54-76.

2) دريني خشبة: أساطير الحب والجمال عند اليونان (دراسة ونصوص)، ج 1، دار الشئون الثقافية العامة بوزارة الثقافة والإعلام، 1986، ص 230.

3) جورج طرابيشي: الاستلاب في الرواية العربية النسائية، مجلة الآداب، السنة 11،ع 3، مارس، 1963، ص 49.

4) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، مكتبة العبيكان، الرياض، 1995، ص 163. ويمكن التوسع في التعرف على خصوصيات كتابة المرأة بقراءة مقالة «الكتابة النسوية» لآني ستيفنسون في كتاب:

Mary Jacobus (edited): Women riting and riting about Women, Croom Helm LTD, London 1979., P. 159-176.

5) محمد معتصم: دائرية النص والرؤية النسائية، الآداب، ع 6/5، 1997،ص 100.

6) رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة: سؤال الخصوصية/ بلاغة الاختلاف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 1، 1994، انظر ص 92-95، والنص المقتبس ص 151.

7) كارمن بستاني: الرواية النسوية الفرنسية، تر محمد مقلد، الفكر العربي المعاصر، ع 34، ربيع 1985،ص 122-123.

8) انظر قراءة لكتاب خيال الأنثى، علي شلش: علامات استفهام؛ مقالات في الأدب والنقد،النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1992، ص 33-43.

9) سوسن ناجي: المرأة في المرآة، دراسة نقدية للرواية النسائية في مصر 1888-1985، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة 1989، انظر خلاصة بحثها، ص 183-188.

10) جورج طرابيشي: الاستلاب في الرواية العربية النسائية، ص 49.

11) أنور الجندي: أدب المرأة العربية، مطبعة الرسالة، القاهرة، (د.ت)، ص 132.

12) عائشة عبد الرحمن: الأدب النسوي العربي المعاصر، الفكر، السنة 7، ع 1، أكتوبر 1961، ص 33.

13) الجديد: المشهد النسائي الروائي العربي: ثورة على سيطرة الرجل، أم ثورة على خضوع المرأة، الجديد في عالم الكتب والمكتبات، ع 17، ربيع 1998، ص 37.

14) جورج طرابيشي، الاستلاب في الرواية النسائية العربية ، ص 46.

15) حسام الخطيب: حول الرواية النسائية في سوريا، مجلة المعرفة، ع 169، 1976، ص 82-88.

16) عبد الله إبراهيم: الرواية النسائية والجسد الأنثوي، مجلة عمان،ع 38، آب 1998،ص 43-45.

17) عدنان حب الله: الأنوثة بين الرجل والمرأة، الفكر العربي المعاصر،ع 23، كانون الأول/ 1982 كانون الثاني 1983، ص 90.

18) الجديد: المشهد الروائي النسوي، مجلة الجديد، ص 37.

19) شانتال شواف: الجسد والكلمة: مواقف، ص 56-57.

20) المرجع نفسه، ص 59-60.

21) شمس الدين موسى: تأملات في إبداعات الكاتبة العربية، انظر المقدمة ص 9-15.

22) شمس الدين موسى: تأملات في إبداعات الكاتبة العربية الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص 24.

23) محمود فوزي: أدب الأظافر الطويلة، دار نهضة مصر، القاهرة، 1987، ص 16.

24) عبدالرحمن أبو عوف: قراءة في الكتابات الأنثوية: الرواية والقصة القصيرة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001، ص 14.

25) فاطمة موسى محمود: الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية، تر: محمد الجندي وإيزابيل كمال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999.

26) انظر: عفاف عبدالمعطي: المرأة العربية رؤى سوسيولوجية، المركز المصري، القاهرة، 2001، ص 5-8.

27) هيام ضويحي: االرواية النسائية في سورية 1946-1985، مطبعة العجلوني، دمشق، 1992، انظر مقدمة الكتاب، ص 19.

28) انظر عن التنظير لهدم الكتابة النسوية، أحمد جاسم الحميدي: المرأة في كتاباتها أنثى بورجوازية في عالم الرجل، دار ابن هانئ، دمشق، ط 1، 1986، ص 9-15.

29) المرجع نفسه، ص 15.

30) المرجع نفسه، ص 23.

31) عبدالله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 1996، ص 8-9.

32) المرجع نفسه، ص 11-12.

33) المرجع نفسه، ص 55.

34) المرجع نفسه، ص83.

35) المرجع نفسه، ص 95.

36) المرجع نفسه، ص 126.

37) المرجع نفسه: ص 130.

38) المرجع نفسه،ص 155.

39) المرجع نفسه،ص 177.

40) المرجع نفسه، ص 206.

41) المرجع نفسه، 234-235.

42) رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة: سؤال الخصوصية/ بلاغة الاختلاف، أفريقيا الشرق، لدار البيضاء، ط 1، 1994،ص 5.

43) المرجع نفسه، ص 6.

44) المرجع نفسه، انظر ص 7-74.

45) المرجع نفسه، ص 82.

46) المرجع نفسه، ص 151.

47) نازك الأعرجي: صوت الأنثى: دراسات في الكتابة النسوية العربية، دار الأهالي، دمشق،ط 1، 1997، ص 5.

48) المرجع نفسه، انظر ص 24-36.

49) المرجع نفسه، انظر ص 37-100.

50) المرجع نفسه، انظر ص 101-130.

51) المرجع نفسه، انظر ص 131-158.

52) محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1988، ص 35.

53) المرجع نفسه، انظر ص 31-34.

54) المرجع نفسه، ص 44-45.

55) المرجع نفسه،ص 49.

56) المرجع نفسه، ص 52.

57) المرجع نفسه، ص 60.

58) أحمد شراك: الخطاب النسائي في المغرب: نموذج فاطمة المرنيسي: نموذج فاطمة المرنيسي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 1، 1990، انظر ص 36-51.

59) المرجع نفسه، انظر ص 52-72.

60) سهير توفيق: الذات والحب تمرد واتصال، دراسة في الرواية والقصص المعاصرة لكاتبات عربيات مطابع الأهرام، 1998، انظر مقدمة الكتاب، ص 5-6.

61) المرجع نفسه، ص 9.

62) المرجع نفسه، ص 221.

63) إيمان القاضي: الرواية النسوية في بلاد الشام: السمات النفسية والفنية 1980-1958، دار الأهالي، دمشق، ط 1، 1992، ص 10.

64) سوسن ناجي: المرأة في المرآة، دراسة نقدية للرواية النسائية في مصر 1888-1985، انظر: ص 5.

65) بثينة شعبان: مئة عام من الرواية النسائية العربية 1899-1999، دار الآداب، بيروت، 1999، ص 13.

66) نفسه، ص 17.

67) عبدالله إبراهيم: الرواية العربية، تجليات الجسد والأنوثة، من مفكرة عبدالله إبراهيم في شبكة المرايا الثقافية على الإنترنت.

68) نفسه.

69) فيحاء عبدالهادي: نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1997، ص 77.

70) انظر شهادتها: فيصل دراج وآخرون: أفق التحولات في الرواية العربية: دراسات وشهادات. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص 157-179.

71) إلين شولتر: النقد النسائي في عالم الضياع، مجلة الثقافة العالمية، الكويت، المجلد الثاني، تشرين الثاني 1982، ص 84-86.

* * *

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المداخـلات

يوم الخميس 1423/1/14هـ
الجلسة التاسعة والأخيرة

■ المشاركون:

د/ صالح معيض الغامدي

د. سعاد المانع

د/ حسين المناصرة



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ أدارها: الدكتور/ سعيد السريحي

الدكتور/ أحمد جاسم الحسين

التقصي الذي قدمته الدكتورة سعاد المانع مهم ومفيد وهو يضع في أيدي الدارسين مادة يتخذون منها مدخلاً لقراءات فيما سنشير إليه، لكنني كنت أتمنى أن تذكر لنا أو تحدثنا عن أول امرأة ناقدة وهي زوجة امرئ القيس؛ خاصة أنها دفعت ثمن النقد غالياً وهو الطلاق كنت أتمنى أن أسمع شيئاً ومن هذا أيضاً طرح اليوم مصطلح النقد الأدبي النسوي الذي تكتبه المرأة؛ والأدب استعمال جمالي للغة وبما أن الأدب يتحدث عن الانفعالات والمشاعر وغير ذلك لكنني أفهم أن النقد الأدبي التطبيقي

سواءً كتبه نساء أم رجال هو وجهة نظر معدلة.. وكان المنهج الذي اتخذته يا دكتور حسين ولا أدري ما مدى دقة هذا استعمال النقد الأدبي النسوي إلا بوصفه منتج من المرأة. أما إذا فهم بوصفه أن له خصوصيات فلا أعتقد أن النقد يقوم على المصطلح والمفهوم؛ وهذه أمور فيها كثير من العلمية صحيح أن فيه شيئاً من شخصية الباحث سواء أكان رجلاً أو امرأة؛ والنقاط التي لا تحتاج إلى اختلاف كثير بين الرجل والمرأة.

الدكتور/ سيد إبراهيم

لدي مسألة تحتاج إلى الأخذ والرد؛ ونقول إن العرب لم يكتبوا السيرة الذاتية لأن السيرة الذاتية أمر يدل على وجود الشخصية الإيجابية وعلى شعور إيجابي في الذات؛ ونطرح سؤالاً: ألم يكن الشاعر العربي القديم يشعر بالذات ويفخر بها؟ فلماذا لم تكن هناك سيرة ذاتية؟ هل لأن الغربيين كتبوا السيرة الذاتية ونحن دأبنا على أن كل شيء حسن.! انتهى إلى هؤلاء ونحن مقطوعون تماماً عن كل شيء حسن؛ هل هذا يؤثر في تفكيرنا أو في لا وعينا؟ حين أفكر في المسألة يخيل إليَّ أن هناك خلافاً وأن هذا الكلام ظهر بالفعل في الحديث عن الأساطير شيء جميل يدل على خصوبة الكاتب وعمله الخلاق فضلاً عن أن العرب ليس لديهم أساطير وهم يقولون إن الأساطير تفكير يخالف العلم ويخالف العقل؛ فيقال إن العرب حياتهم كلها أساطير وكلها تخلف فكأن المسألة فيها انحياز مسبق. ويخيل إليَّ أن هناك اختلافاً حاداً بين الشخصية العربية والشخصية الأعجمية؛ وأنا أنحاز للشخصية العربية وهذا الانحياز لم يأت إلا بعد مجاهدات طويلة لتلك الأفكار التي انغرست فيها وعانيتها لأن الشخصية الأعجمية تعاني الانفصام؛ هناك شروخ بينها وبين الآخر؛ وأعتقد أن الكتابة الذاتية بالطريقة التي يكتبها الغربيون هي نوع من

وضع الذات بين قوسين للالتفاف إليها والاهتمام بها، العربي حين كان يقضي وقته في البطولة والخلق العالي لم يكتب السيرة الذاتية لأنه معبر عن الجميع ؛والغربي كتب السيرة الذاتية كتب المخازي واستطرد في ذكرها.

الدكتورة/ لمياء باعشن

الفرق بين السيرة الذاتية العربية والسيرة الذاتية الغربية؛ يعود إلى إشكالية المصطلحات وهو اكتشاف النوع؛ حتى في الغرب كان جديداً وبدأت الأمور بالاعترافات والرحلات ولم توجد السيرة إلا في العصر الحديث، سؤالي إلى الدكتور صالح الغامدي: إنني لم أستطع أن أتلمس إن كان في الآراء الواردة في ورقته خاصة به أم شواهد في بحثه؛ بمعنى أن موقفه الخاص لم يكن واضحاً عندي؛ وتعلقي عن تصنيف الأنواع الأدبية وبالذات تصنيف التنوعات الثانوية داخل النوع الأدبي، السيرة الذاتية استقلت بذاتها عن باقي الأنواع النقدية وفي الوقت نفسه النقد المعاصر ينادي بإذابة الحواجز بين الأنواع الأدبية ما بين هذا الاتجاه وذلك فإن التنوعات الثانوية المدرجة تحت النوع الرئيسي للسيرة الذاتية تشمل ما يسمى مثلاً السيرة التاريخية، مثل ما كتبه الأستاذ عزيز ضياء أو السيرة القومية مثل كتاب الشاعرة فدوى طوقان والسيرة الروحية في كتاب الغزالي والسيرة الشعرية في كتاب غازي القصيبي والسيرة السياسية مثل كتاب كفاحي لهلتر، وأخيراً السيرة الروائية مثل سقيفة الصفا لحمزة بوقري؛ وربما هذا التنوع الأخير هو ما يثير هذه الإشكالية الكبيرة.

الدكتور/ عبدالله الفَيفي

مداخلتي على ورقة الدكتورة سعاد المانع، هناك فعلاً في تراثنا

ألقاب للشعراء وفي بحثك عن ألقاب الشعراء؛ أنا أنظر إلى لقب الخنساء على أنه لقب متصف بالأنثى فهو لقب نسوي متصل بالبقرة الوحشية التي يشير إليها لبيد بقوله إلي الخنساء التي ضيعت الكريم فهي خنساء أنثى ضعيفية بكاءة كما هي الصورة النمطية للخنساء المها في القصيدة العربية.

يقال إن لقب الخنساء لقب الفحل؛ طبعاً يتصل بدوره إلي الرمز الذكوري فهو الوحشي حسب ما عبرت عنه القصيدة العربية وتقويم النابغة للخنساء كان موقفاً قبلياً لا نقدياً، تبدو حكايته مصطنعة في العصر الأموي إبان الصراع القبلي في البصرة بين القيسية واليمانية؛ لذلك لم يقدم النابغة علي الخنساء إلا الأعشى القيسي وقد جاء رد القبائل اليمانية على هذه الحكاية بحكاية أخرى ضد النابغة حينما زعموا أن النابغة لم يتعلم الشعر إلا في يثرب في قوم الأوس والخزرج قوم حسان وقد قال حسان: جئت إلى المدينة وفي الشعر عين ثم خرجت منها وأنا أشعر الناس. لقد كان حكم النابغة يحمل انتقاصاً للمرأة حينما يقول ما رأيت ذات مثانة أشعر منك هذا في ذاته انتقاص للمرأة في مقام بديهها. أما ابن سلام فلم يجعل الخنساء في زمرة الفحول بل صنفتها في آخر كتابه في الطبقة العاشرة؛ لأن من شروط الفحولة الذكورة من حيث الجنس وتنوع الأغراض من حيث الشعر وليس الانصباب على الرثاء والبكائيات كما هو في شعر الخنساء.

الدكتور/ عبدالله الغذامي

لقد استمتعت بورقة الدكتور صالح معيض، وعندي قضية لمس طرفاً منها الدكتور سيد إبراهيم وأن الفقيه أو الزاهد لا يعبر عن نفسه كتعبير الناس ولكنه يتوسل بالشعر كي يقول ما لا يقوله في غير الشعر

بما أن الشعر مبني على (يقولون ما لا يفعلون) فالفقيه يتغزل وعليه القوم. عموماً هل نتوسل من هذا أن الشعر استخدم كقناع للسيرة الذاتية أيضاً؟ نعم فيه الأنا النسقية ويجب أن نأخذها في الاعتبار لكن كوننا نجد زهاداً وصالحين ما يقولونه في الشعر ما يقولونه في غير الشعر فهل هذه وسيلة للتعبير في السيرة الذاتية ومركزية الفرد بحيث يعبر الفرد عن نفسه ما لا يتيسر له في خطاب آخر؟ يبدو لي أن نوسع هذه الدائرة لنشغل هذا البعد قليلاً.

أما الدكتورة سعاد فقد ختمت ورقتها بسؤال عن الفحولة وهل نأخذ الفحولة بمعناها الحقيقي أم بمعناها المجازي؟! إننا لكي نحكم حينئذ على شخص ما أو شخصية نسائية ما بأنه فحل أو فحلة في حالة النقد الثقافي لا يحكم وفي حالة النقد الأدبي سيحكم ويتحكم فينا مصطلح الحقيقة والمجاز لكن لو انتقلنا إلى النقد الثقافي وهنا تأتي ميزته ويصبح مصطلح الفحولة لا هو حقيقة ولا هو مجاز لكنه نسق فيخررنا من ثنائية الحقيقة والمجاز والعقل التي تتحكم فيها مثل أننا في العلوم ننتقل من الحقيقة والمجاز إلى المصطلح وفي المصطلح لا نتكلم من المفردة أو المصطلح حقيقة أم مجاز؟! نتجاوز هذه النقطة ونتحدث عن المصطلح في الأدب. لا شك أنهم تكلموا عن الفحولة على أنها مصطلح في النقد الثقافي وبصفة عامة نستطيع أن نتكلم عن الفحولة بوصفها نسق وتنتمي إلى المجاز الكلي وليس المجاز البلاغي.! أعطي مثالاً واضحاً جداً ذكرتي يا دكتورة سعاد حادثة الخنساء والنابغة وتجنبت أن تقولي ما حدث لماذا ومن ذا الذي جعل القصة في خيمة النابغة سواءً جاءت في العصر الأموي أو وضعت أم لم توضع فهذا لا يعنيني إنها حقيقة أم ليست حقيقة؟! الذي يعنيني أنها نص ثقافي أنشأته الثقافة قاله النابغة أم لم يقله نترك هذا، ما الذي جعل القصة تنطوي على مفردات تمنع جنساً ما من أن تروي لها بمعنى أنه حصل عدل الآن بين القصة وأن تروى إلا عند الرجال وفي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قارئ حاذق يجد فيه دلالة، وكل جيل يلمس فيه روحاً خاصة، وخلود الأدب لا يتحقّق إلا من خلال تعدد مدلولاته، إذ لو اقتصر على دلالة واحدة لمات، وفقد قدرته على التأثير.

ومقولة: «القرآن حمّال وجوه» تصدق على جميع أجناس الأدب «فالأدب الجميل حمّال وجوه».

عبدالقاهر وهو يبحث عن «المزيّة» كان ثراء الدلالة أساساً من أسس المفاضلة بين مستويات الكلام، فكلما كان النص ثريّاً في دلالاته كان أقرب إلى التفرّد، وأقدر على التأثير لأن «الصنعة إنما تمدّ باعها، وتنشر شعاعها، ويتّسع ميدانها، وتتفرّع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخييل...»[181].

هذا الاتساع أو الثراء، لا يتأتى لكل أحد، فهو صناعة العباقرة الأفذاذ الذين تتسع رؤاهم، وتتشكّل في بناء لغوي منسجم، وقد جعله ابن أبي الإصبع نتاج الشاعر الفحل والمتلقي الحاذق[182].

وحين نتأمل هذا المسلك عند عبدالقاهر نجده حاضراً في كل أبواب كتابيه، فتقديم مبدع على آخر، ومسلك تعبيري على سواه مرتبط بقدرة الكلام على إنجاب الدلالات.

المبدع «يكون كالمغترف من عدٍّ لا ينقطع، والمستخرج من معدن لا ينتهي»[183].

ومعاني النحو تتفاضل في السياقات من خلال قدرتها توليد أكبر قدر من الدلالات، ولهذا كانت المجاز أبلغ من الحقيقة، والكناية أحسن من التصريح؛ لأن الحقيقة لها دلالة يتيمة، والمجاز له دلالات متكاثرة،

مجتمعات الرجال.! هنا كيف يعمل النسق إنه جعل القصة نفسها خاصة بخطاب الذكور بأن جعل مفردات فيها لا يمكن أن تدار أو تتداول إلا بمجتمع الفحول وتعجز المرأة أن تتداولها في مجتمع النساء أو الرجال.! هنا يعمل النسق؛ هذه الفحولة كيف نعمل وتحول القصص لمصلحة النسق الفحولي وفي كل مرة نقرأ في كتب الحب والروض العاطر وغيره كابن حزم وابن قيم الجوزية حتى عند المتأخرين دائماً إذا حضرت المرأة كقيمة ظاهرية في خطاب ذكوري يحاول هذا الخطاب الذكوري أن يعزل المرأة عن نسويته لكي يحطها في القيمة الجسدية بحيث لا يمكن أن تعود مرة أخرى إلى نسويتها؛ هذه حركة النسق؛ هذا المقصود بالفحولة حينما تكون الفحولة نسقاً كمفهوم ثقافي عبر المصطلح النقدي الثقافي.

أما الدكتور حسين المناصرة وأنا معه في كل ما قال إلا في النهاية حينما دعا إلى خطاب نسوي في إزاء خطاب ذكوري على ألاّ يتصارعا وإنما يتكامل. أعتقد أن الصراع لابد من وجوده؛ ووجود صراع بين الخطابين ضروري لتأسيس خطاب مختلف ما لم يدخل الخطاب النسوي المختلف في صراع مع الخطاب النسقي الفحولي ويقدم التأنيث.

إزاء الفحولة لابد أن نمر بمرحلة انتقالية طويلة جداً نحن في الثقافة مثلنا في السياسة في السياسة لا يمكن الانتقال من حالة إلى حالة إلا بشروط وبثمن، الانتقال من حالة يسيطر فيها النسق الفحولي إلى حالة يكون فيها نسقان رئيسان ولا يندمجان لابد أن نمر بمرحلة ندفع فيها الصراع، الصراع بين خطابين ينتهي أخيراً بأن يفرض الخطاب القوي وجوده ولاسيما أن الخطاب القوي ممتد وعالٍ وإنساني؛ فلابد من مجابهة هذا الخطاب الذي يفسر أن أكثر المتحمسين للنقد النسوي هم رجال أكثر من النساء لإحساس عدد كبير من الرجال بأن هناك نوعاً من الديكتاتورية التاريخية؛ الطويلة التي لابد أن يكفروا عنها عبر حماستهم لهذا الخطاب.

الدكتورة/ فوزية بريون

النص المختصر الذي ألقيتموه بدا لي أكثر تماسكاً وتحديداً من البحث الأصلي الذي استمتعت بقراءة معظمه؛ وقد لفت نظري أنك أشرت في مدخل الورقة بأنك سوف تكشف عن العلاقة الحميمة بين الرواية والمرأة؛ ولكن الورقة كانت بعيدة عن هذا تماماً لأنها كانت مدحاً للكتب والأبحاث التي نشرت في الدراسات النسوية التنظيرية منها والتطبيقية ومع ذلك فقد كان بودي أن يركز الدكتور المناصرة على تمايزات الكتابة النسائية ومدى نجاحاتها في الخروج من تبعية الأسلوب الذكوري حسب اصطلاح اتجاه النقد النسوي نفسه وكما تزعم اقتباساته من سوسن ناجي وغيرها. وبالرغم أن الرجوع إلى البحث في كليته يعطي انطباعاً بأنه لازال في حاجة إلى انضباط المصطلحات في استعمال العبارات مثل الجسد والذاكرة الذكورية والذاكرة النسوية؛ وأنا شخصياً لم أفهم معنى عبارته أريحية استقرائية وخصصت أبرز سمات لغات الأنثى. ولفت نظري أنه استشهد بكارلس الثاني والاقتباس منهج المتن يجعل القارئ يتوهم أنها تتحدث عن المرأة العربية لكن انطلاقاً بين الواقعين يعمد بالرجوع إلى الهوامش فيرى أن الكاتب يتحدث عن المرأة الغربية.! ولفت نظري أن الكاتب رفض رأي الكاتبة بثينة شعبان التي اعتبرت زينب فواز في روايتها «حسن العواقب» من رائدات كتابة الرواية النسائية وشك في ذلك وقال إن رواية (زينب) لهيكل هي أول رواية فنية. والحقيقة وحسب رأيي؛ أن رواية زينب لا تصمد أمام القيمة الفنية للرواية؛ وبذلك تتفاوت الروايتان؛ فحسن العواقب لها القيمة التاريخية الأولى.

الدكتور/ عالي القرشي

بالنسبة للدكتورة سعاد المانع؛ لعله فاتني أن أستمع إلى سكينة

بنت الحسين وأنها كانت تحرض على الإبداع وأنها كانت لها آراء نقدية في هذا الشأن ولغتها. إن أمر وتقدير الثقافة لهذا الإبداع أمر آخر فلا نخلط بين الأمرين ونقول إن لغة الإبداع هي لغة ذكورية وأن المرأة لم تستطع استلاب لغة في هذا الخصوص لأن لمسألة التأنيث والنص المتعدد الذي يستوعب المهمش والمقصى يصبح للتأنيث بعداً معنوياً أكثر منه بعداً خاصاً بجنس المرأة وبعد ذلك نأتي إلى لغة الجسد؛ ويبدو لي أن الإبداع والمرأة إنسان تبدع وتكتب؛ وفي هذه اللغة لامس الإبداع الخاص بالإنسان خصوصيات المرأة من قبل الرجل كذلك.

الدكتور/ محمد الهدلق

أنا أتفق مع الدكتورة سعاد في كثير مما طرحت؛ ولكن بدا لي أن عنوانها النساء في النص النقدي التراثي أهمل كثيراً من الأمور المتصلة بالنقد ذاته والنص بالنسبة للمبدعات من النساء وهناك كثير من المبدعات دخلن في ملاحات مع شعراء وانتصرن وليلى الأخيلية غلبت الشعراء. وهناك شاعرة أخرى لا يحضرني اسمها وهي قد تكون هجت رجلاً.

المرأة لا شك كانت تشكل مشكلة في الكاتب الترسلي وللرجال في بعض المناحي الأخرى الكتاب والنقاد قالوا ماذا تعمل إذا أردت أن تكتب شعراً أو نثراً في الزمن الماضي؟! كانوا إذا تزوجت المرأة يرسلونها إلي زوجها فماذا يقول هل يقول أرسل لك ابنتي زوجاً وهذا يمثل حرجاً، إلى أن اكتشف الصابئ كلمة هي الوديعة فيقول أرسل لك بالوديعة. بالنسبة للنساء لم يترجلن في هجائهن مثلما مدحوا المرأة أماً وزوجة وبنتاً والمديح أكثر؛ لكن الهجاء موجود والحطيئة هجا أمه؛ وهناك من هجا زوجه.

الدكتور/ جريدي المنصوري

لقد استمتعت بأوراق هذا اليوم؛ ولي ملاحظة بسيطة في ورقة الدكتورة سعاد؛ ذلك أنها تبحث في موضوع دقيق والنصوص لا تسعفها كثيراً أوردت عبارة المبرد: (وقلما رأيت امرأة تتقدم في مناها). ثم تجاوزتها وتابعت الحديث. كان بودي ألاَّ تتجاوز هذه العبارة إلا وتعلق بما يفيد عدم الإقرار لأن في الصمت إقراراً. أما في قصيدة محمد بن بشير فيخيل إليّ أنها ذات علاقة بالموضوع لكن لا أدري لماذا وزعت علينا اليوم أيضاً مسألة لفتت نظري أنه خلال الاشتغال بالأحلام والأساطير وجدت إشارات تتعلق بالمرأة في هذا السياق الذي نحن فيه بما يخص أدب المرأة ونص المرأة ربما تكون إشارات مبعثرة لكن قد نجد في هذه الإشارة شيئاً ثرياً نتابع منه ونستفيد بالإضافة إلى ما قيل في رسالة الغفران وما كتبه الشعراء عن ذكر الشاعرات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدكتورة/ نورة الشملان

الحقيقة أن الدكتور الهدلق قد سبقني إلى ما وددت أن أقوله وإن كنت أختلف معه في نص أم جندب لأنني أرى أنه نص موضوع بدليل استخدام مصطلحات لم تظهر إلا عند الشاع.ر أما الدكتورة سعاد فأقول إن اهتمام النقاد انصب على الخنساء من باب تفوقها في الرثاء وهذا ما نجده عند كل الدارسين لأن الرثاء خاصة يعتمد على تفجر العواطف خاصة وأن الخنساء ابتليت بموت جماعي. أما ليلى الأخيلية فهي تسير في طريق آخر وكتب التراث احتفظت لنا بكثير من القصائد التي ألقتها أمام الحجاج متحدية بطريقة يعجز عنها أكثر الرجال جرأة؛ وغزلها في عتبة ابن حمير فيه جرأة؛ هل أهملتها الدكتورة سعاد لأنها تشك في صحة وقوعها!؟ وإذا كان الجواب بنعم، فما هي المسوغات في هذه النصوص

وعدم الشك في النصوص الأخرى؟ أما الدكتور الغامدي فقد ربط السيرة بالرواية لتداخل الفنين وربما اتخذ الكاتب مصطلح السيرة قناعاً يستطيع من خلاله أن يتحدث عن نفسه بما لا يسمح به العرف وينسب لنفسه ما لا يصح ويتساوى في ذلك الرجال والنساء وإن كان عند النساء أكثر أيضاً السؤال.! الذي طرحه الدكتور وهو لماذا يصر الغرب على أن السيرة رواية؟ وأقول إن كتاب الأيام الذي قال عنه صاحبه إنه سيرة يتنازع على إعطائه هذا المسمى كثير من النقاد منهم عبدالمحسن طه بدر وزكريا عناني. وفي الطرف المقابل نجد كثيراً من الروايات التي كتبت على إنها رواية فيأتي الناقد ويؤكد أنها ليست رواية مثل رواية (شقة الحرية) قال عنها الدكتور المسدي إنها ليست رواية.

أما السؤال الأخير فموجه إلى الدكتور الغذامي والدكتور المناصرة معاً. فالدكتور الغذامي طالب المرأة بتأسيس قيمة إبدعية للأنوثة تجعل هذه الأنوثة مصطلحاً إبداعياً مثل ما هو مصطلح الفحولة وتوصل حسب دراسته إلى استحالة ذلك بناءً على ما وجد من نصوص كتبت بقلم المرأة.! وأرى أنه تطرف كثيراً حينما قال: إن صالون مي زيادة ليس صالون امرأة بل جسد امرأ.! هل يعتقد الدكتور الغذامي أن رجاء عالم وسلوي بكر اقتربتا من الصوت المختلف الذي يبحث عنه؛ وأضم صوتي إلى صوت الدكتور عالي القرشي؛ بأن الإبداع لا يحمل جنساً وإنما هو إبداع جيد أو غير جيد.!

د/ محمود عمّار

بالنسبة للدكتورة سعاد المانع فقد رجعت إلى مجموعة من الكتب منها فحولة الشعراء وابن سلام وابن قتيبة والممتع وزهرة الآداب وغيرها. كنت أتمنى لو أنها عادت إلى كتاب يكاد يكون متخصصاً في موضوعها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهو كتاب (بلاغات النساء لابن طيفور). وهذا كتاب وثيق الصلة بهذا الأمر، هي أيضاً استنبطت من كلام الأصمعي في التمييز بين ليلى الأخيلية والخنساء وحديث ابن سلام عن الخنساء أنه لم يكن هناك تمييز في شعر المرأة في الفترة الأولى. والأخ يقول إنه يوجد تطور في شعر المرأة وأنا أقول إن النظرة كما هي قديماً وحديثاً ولا أدل على هذا التمييز بين شعر الرجل وشعر المرأة أن ما وصل إلينا من شعر المرأة يكاد ينحصر في الرثاء ولكن يوجد شعر وأشعار أخرى ولكن إذا ما أجرينا مقارنة عددية بين ما ورد من شعر المرأة كالرثاء وغيره من الفنون سنجد أنه حوالي 97٪ من شعر المرأة في الرثاء، وكأنهم قالوا إن الرثاء هو الفن اللائق بالمرأة؛ ولكن ليس معنى ذلك أن المرأة لم تنتج في الفنون الأخرى بمثل هذه الصفة ولكن ربما تحرجت من المجتمع فأخفته وتحرج الرواة عن نقل هذا الشعر إذاً هناك تميز بين شعر الرجل وشعر المرأة وأيضاً نجد هذه الأحكام النقدية كثيرة في نقطة مهمة ألمحت إليها لمحة عابرة وهي ما يدور بين الرجل وبين زوجته من هجاءات وخاصة عندما يأتي المولود فالمرأة تحمل طفلها وتريد أن تنفس عن كراهيتها لزوجها فملاعبتها هذا الطفل تذم فيه والده فيأخذ الوالد ابنه ويلاعبه بأشعار يذم فيها أمه ويتضمن ذلك حكماً من كل منهما على شعر الآخر وشخصيته.

الدكتور/ حسن البنا عز الدين

لدي سؤال للدكتور صالح الغامدي فيما يتصل بالدراسات الغربية؛ قدمت هذه الدراسات للشعر وجماليات السيرة. ومن المعروف أن دراسات السيرة نادراً ما تهتم بالنواحي الفنية؛ وهناك نقطة أخرى وهي من يكتب عن من وهل معظم من كتب عن السيرة الذاتية النسائية العربية كتاب نساء أم كتاب رجال؟ وقد لاحظت في ورقة الدكتور سعاد خينما زعمت

أخيراً أنها سوف تتناول الموضوع في حياد تام؛ بعد ذلك تكلمت عن التحيز ضد المرأة في الشعر وفي غير الشعر ثم أربط هذا الكلام نقلاً عن بثينة شعبان في مسألة إعادة التوازن انعكاساً لدعوة المرأة إلى إثبات صوتها في الكتابة الإبداعية وفكرة إعادة الدعوة للتوازن ومقاومة التحيز وأن الكاتبة تقول إنها ستتناول الموضوع بحياد وهذه المسألة تلفت النظر وتستحق المناقشة لإخراج خطاب نسوي. أما القصيدة التي وزعتها علينا الدكتورة سعاد المانع قصيدة جميلة ومثيرة للغاية وأيضاً فيما يتصل بعلاقة الأطلال بالرثاء وهذه مسألة تعرضت لها في مقام آخر؛ وهناك بعض الأساتذة المعروفين مثل كمال أبو ديب يعترض على أي علاقة بين الأطلال والرثاء.


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدكتور/ محمد ربيع

بالنسبة لورقة الدكتورة سعاد المانع من حيث الموضوعية مقابل الحياد الذي ذكره حسن البنا وأيضاً قد أضافت له قبل ذلك الكثرة مقابل القلة؛ فيبدو لي من خلال عملك أن ما استدللت به من موضوعية لم يدل إلا علي انحياز، وما استدللت به عن الكثرة لم يدل عندي إلا على القلة فليلى الأخيلية والخنساء وإن كنت ترين هناك إحالة إلى شيء كثير بل إن هذا ليس دليلاً إلا على القلة. بقي أن أقول إن الإضافة التي رأيتها هي المناقشة التي اختتمت بها بحثك وهي إضافة الباحث نفسه ولست ملزمة بما نادى به الدكتور الغذامي من التزام النسق أو تفسير الفحولة على ضوء ما تفضل به من اقتراح بل حتى لو بقي الأمر أمراً مفرداً من ناحية الحقيقة والمجاز؛ لأني أرى أن الركون إلى مسألة الفحولة سيغير وجه البحث ولكل بحث منهجه الخاص الموصى به، أما الدكتور حسين المناصرة، فهل من الضروري فعلاً وضرورة البقاء في حيز ثنائية طغيان الذكورة علي الأنوثة

إذا كنا نتكلم عن هذا دائماً؛ فهل هذا هو المدخل الوحيد والأول والأخير في هذه القضية. ؟

الأستاذة/ نجلاء فتحي عبدالله

أريد أن أسأل الدكتور حسين المناصرة عن ماهية هذه السلطوية الذكورية الشمولية التي ذكرها، ذلك أننا نجد أن العاشق يكتب في سلطوية معشوقته؛ وهناك سلطة في الأدب عن المرؤوسين؛ فما هي هذه السلطة الذكورية الشمولية؟

الدكتور/ أحمد الطامي

سؤالي إلي الدكتور صالح الغامدي؛ بالنسبة لمفهوم السيرة الذاتية الواسع عند الكتاب الغربيين الذي شمل الرواية والمسرحية؛ أليس هذا هو مفهوم دراسات السيرة الذاتية في النقد الغربي بحيث إنهم يطبقون هذا المفهوم لديهم على الكتابات العربية. أما الدكتورة سعاد المانع فقد تركز حديثك عن الشاعرات في النص النقدي؛ وكما نعرف أن الشاعرات عددهن قليل وبالتالي فالنصوص التي تحدثت عنها مكررة في كتب النقد؛ ولكن من عنوان الورقة النساء في النص النقدي وماذا عن المرأة في النصوص النقدية؛ المرأة التي وردت في النصوص الإبداعية التي تحدث عنها النقاد ؟ وأعتقد للمرأة حضوراً كبيراً في الشعر العربي والنقاد والشراح تناولوا هذه النصوص التي ورد فيها ذكر المرأة؛ فماذا كان موقفهم منها ؟

الدكتور/ يوسف العارف

لماذا حتى هذه اللحظة نمارس المسألة النسوية في دراساتنا النقدية

الحديثة وكأننا نقابل بين مسألة نسوية ومسألة ذكورية؟ أعتقد أننا في عصر العولمة والانفتاح وانتهاء مسألة الثنائيات؛ وأننا أمام أدب إنساني وعالمي تذوب فيه الأنوثة والذكورة ويلتقيان في الإنسانية، أرجو من الدكتور حسين المناصرة والدكتورة سعاد المانع أن يضيئا هذا الجانب.

الدكتور/ عبدالمحسن القحطاني

الدكتور صالح الغامدي؛ لقد استمتعت بما أورد وإن كنت أتمنى أن يبين بعض الدراسات العربية في السيرة الذاتية ثم إن الغربيين حينما تحدثوا عن السيرة الذاتية هل جاءوا إلى الكتب وحاولوا أن يفرقوا بين الكتب وبين الرواية؟ مثالاً على ذلك أن «الأيام» سيرة و«غربة الراعي» سيرة و«الليالي» سيرة. أما قضية الضمائر فكما تعرفون أن (الأنا) من أقوى الضمائر حتى إن الباحث يتوارى بكلمة أنا فيضع كلمة الباحث ومن باب أولى أن السيرة الذاتية تحمل ذلك ليس خوفاً وإنما تحييداً وتواضعاً إضافة إلى ما تفضل به الدكتور عبدالله الغذامي. أما الدكتورة سعاد المانع فقد كنت أتمنى أن تركز على كلمة أشعر في بنات جنسها وهل ممكن أن نضمهن في طبقة فلا يصلن إلي طبقة الرجال أم لا فالنص مفتوح يقبل ذلك؟ ثم إن رواية أخرى للنابغة الذي قال إنها أشعر من في السوق وهنا فرق بين أن تقول أشعر الإنس والجن وبين أن تكون أشعر من في السوق وهنا يظل التعبير تعبيراً فوقياً لأنهن لا يمكن أن يصعدن إلى طبقة أخرى مع أن في بعض الطبقات يصفون المرأة الشاعرة فحلة في الشعر وأما قضية الرثاء فإن المرأة أصدق تجربة لها حينما ترثي لأنها صاحبة تجربة ثرية فعلاً.

أما الدكتور المناصرة وإشكالية النقد النسوي؛ فأسأله أنه حينما كتبت النساء عن أنفسهن هل كن أكثر حيادية ولنقل مثلاً إن الدكتورة

سعاد المانع والدكتورة نورة الشملان وتحدثتا في بحثيهما عن الرجال فأبدعتا سواءً في سيفيات المتنبي أو أبو تمام ومع ذلك أظن أنني لو تحدثت عن نفسي سأكون أكثر عاطفية ولن أقول أكثر حيادية وإنصافاً.

الدكتور/ سلطان القحطاني

الدكتور صالح تناول «كمباترك» والحقيقة هو خير من كتب عن هذا المجال. وأود فقط أن أقدم تعريفاً بسيطاً عن طبيعة السيرة الذاتية وهي أقرب للتاريخ فهي تاريخ حياة الإنسان من الطفولة إلى حين كتابتها أو قصة حياة الكاتب. وأرى أن ما يكتب اليوم على أنه سيرة ذاتية أو سيرة شعرية – وهذا موقفي من زمن بعيد لم يتغير – إنما هي مذكرات.! كذلك رواية شقة الحرية وقالوا عنها إن الناقد عبدالسلام المسدي لم يصنفها في فن الرواية ولكن في الواقع أنها ليست رواية ولا سيرة ذاتية فهي عبارة عن ذكريات. والدكتور المسدي كتب بعدما كتبت أنا في هذا الموضوع، وأود أن أقول إننا لا يمكن أن نعزل المبدع عن ذاته أبداً سواءً كان إبداعاً شعرياً أو روائياً فلابد أن شخصية المبدع تظهر أو بعضاً منها في عمله وهذا من المستحيل. أما الدكتورة سعاد، فإن تعبير المرأة أعتقد أنه سيظل سراً إلي الأبد، ونستطيع أن نقول عنه إنه خطاب خاص أو أنه خطاب نسوي. أما تقسيم الأدب إلي رجالي ونسائي فهذا ليس في الأدب وإنما عند بائع الأقمشة خاصة في الوقت الذي نحن فيه؛ فعندما نحاول أن نقرب بين هذه الأجناس على ما فيها فلكل جنس خصوصيته؛ إلا أنني أجد من يقول إن هذه لغة المرأة وهذا نقد للمرأة.

والكناية أحسن لأن لها دلالتين «دلالة اللفظ على المعنى، ودلالة المعنى الذي دلَّ اللفظ عليه على معنى لفظ آخر»[184].

والمعاني التخييليّة أكثر ثراءً من المعاني العقليّة التي «كالحسناء العقيم، والشجرة الرائقة لا تمتع بجنى كريم»[185].

والغامض من الكلام أبلغ تأثيراً في النفس، وأقدر على التجدّد؛ لأن معانيه لا تكاد تنفد بخلاف الكلام المكشوف الذي لا يقوى على الاتساع ولا يخاطب النفس بما جبلت عليه من حبّ للفن حين يكون موحياً، يمنح طرفاً من المعنى، ويطوي طرفاً تظل تجاذبه النفس، وتستمتع بالبحث عن أسراره ودلالاته التي يقدرها المتلقي بحسب خبراته وثقافته «ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضنَّ وأشغف»[186].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اعتذار!

●● لا ريب أن متعة التحاور في المداخلات؛ التسآل والردود؛ تدفع بلا تردد إلى النشر مع النصوص التي تدور حولها حوارات.. وأعني التحاورات الراكزة المجدية المفيدة. وحين يكون التحاور تلقائياً غير مكتوب، فإن في نشره مغامرة، ذلك أنه يفضي إلى أخطاء لا يستدركها إلا أصحابها.. وإذا كان الزمن لا يعينك على تحقيق تحرير تلك من الأخطاء، وأنك مصر على نشر الحوارات، فإنك وحدك تتحمل تبعة الأخطاء، رغم اجتهاداتك وحرصك على التقليل منها.!

●● كان أمامنا وقت ضيق، ثم إن الرجل الذي تولى تفريغ الأشرطة.. عنده ظروف فيها صعوبة فتأخر.. وأصبحنا بين خيارين، ربما أحلاهما مر، إما نشر المداخلات بما يكتنفها من أخطاء، لاسيما وقد وعدنا بالنشر، وإما التضحية بها، وبذلك فإننا لم نحقق الهدف.! ولقد أقدمت على المغامرة، لاسيما وأن الوقت امتحانات تعقبها إجازة طويلة، والدورية - علامات -. ينبغي أن تكون بيد المشاركين في بحوثها وتصل إلى القارئ في موعدها، فذلك هدف أساسي للمطبوعة التي تحترم نفسها.!

●● وليس أمامي إلا الإعتذار، بعد اجتهاد أخذ وقتاً وجهداً، لتقلية «90» صفحة، هي مساحة التعليقات والردود عليها - غير المكتوبة -.. وإنني أتحمل وحدي تبعة الأخطاء التي اكتنفتها، وليس أمامي إلا الاعتذار، مصحوب باعتذار مماثل، إلى الأعزاء، الذين أثروا ملتقى قراءة النص - الثاني -، واعتذار مماثل إلى القارئ.. وكما قيل: والعذر عند خيار الناس مقبول، وقد صح مني العزم.. ولنا موعد مجدد إن شاء الله، في «قراءة النص» في حلقته 3، في المحرم 1424، مارس 2003 -، والله المستعان.

رئيس التحرير

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

في قراءة النص.!

يغيب عن ملتقانا الذي نبدأه الليلة، وقد كان ذا حضور متصل، وذا أداء متميز والتزام لا يحيد عنه، يغيب عن هذه المناسبة الجادة، رجل ذو خلق عال، وذو أريحية وأدب نفس ووفاء وإيثار. يغيب الأخ عبدالعزيز السبيل عن هذا الملتقى المعرفي، لأنه رزء في فقد شقيقه الشيخ عمر السبيل يرحمه الله. واعتذر الأخ عبدالعزيز عن الحضور بدافع حسه المرهف.. فهو لا يريد أن يكون بينكم حزيناً، ولا أن يجعل مناخ هذا الملتقى عابساً كئيباً.. لذلك فهو قد اعتذر بأدب، لأن جرحه غائر، ونفسه حزينة غائمة بآلامها وأحزانها، وكان ومازال نعم الأخ المعوان، بنفس مهذبة ذات إيثار وجود وسماحة، فعذرته. ومع ذلك قد كان معنا في ترتيب وتنسيق جدول إلقاء البحوث، واختيار مديري الجلسات، حضر إلينا في جدة، ثم كانت التعديلات عبر الهاتف من مكة ومن الرياض، وإليه يرجع الفضل بعد الله، في إخراج البرنامج، في صورته التي أقدر أنها متميزة ومتسقة.

ولعلي في هذه الوقفة ألمح، إلى أن النادي دعا نحو اثنتي عشرة أستاذة، ولم يستجب للمشاركة إلا أربع، وفيهن البركة، وأنا باسمكم

الحواشي والتعليقات

1) الموشح مأخذ العلماء على الشعراء في عدّة أنواع من صناعة الشعر، للمرزباني، تحقيق: علي محمد البجاوي. القاهرة: دار نهضة مصر، 1965م، ص 107، 108.

وانظر كشاف العبارات النقدية والأدبيّة في التراث العربي، الدكتور: محمود الربداوي، الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلاميّة، الرياض، ط 1، 1420هـ/1999م، ص 182، 214، 220، 255، 256.

2) تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، الدكتور: إحسان عباس، بيروت: دار الثقافة، ط 4، 1404هـ/1983م ، ص 13.

3) انظر مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين قضايا ونماذج، الدكتور: الشاهد البوشيخي، المغرب، القلم، ط 1، 1413هـ/1993م. ص 279 وما بعدها، وكشاف العبارات النقدية والأدبية في التراث العربي ص 34، 43، 182، 203، 214، 220، 255، 256، 318.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

4) إعجاز القرآن للباقلاني، تحقيق: السيد أحمد صقر، القاهرة: دار المعارف، ط 3، 1971م، ص 121.

5) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: الدكتور محمد قرقزان، بيروت: مع اختلاف يسير في بيان إعجاز القرآن للخطابي ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبدالقاهر الجرجاني، حققها وعلّق عليها: محمد خلف الله أحمد، والدكتور: محمد زغلول سلام، القاهرة: دار المعارف، ط 4، 1991م، ص 25. والشعر في الديوان تحقيق الدكتور: عبدالقدوس أبو صالح، بيروت: مؤسسة الإيمان، ط 2، 1402هـ، 1378-1371/1.

6) كتاب أسرار البلاغة. عبد لقاهر الجرجاني قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة: دار المدني، ط 1، 1412هـ/1991م ، ص 3، 4.

7) أسرار البلاغة ص 4.

8) المصدر نفسه ص 268.

9) كتاب دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر ، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1984م ص 7.

واسم النادي نرحب بهن، ونطمع أن يزيد العدد، ليبلغ على الأقل نصف عدد الرجال أو يزيد، فكل ذلك عطاء معرفي وازدهار لهذا الملتقى الذي نحرص بحول الله وقوته على استمراريته وتوهجه. أما بعد:

نحن الليلة في - **قراءة النص** -، في حلقته الثانية، وقد كانت الأولى، في شهر رجب من عام 1421هـ، حيث أفرز الملتقى السابق مجموعة من البحوث، احتواها العدد «39»، من مجلة **علامات**، الإصدار الفصلي للنادي، المختص بالنقد.

واليوم يلتئم هذا الملتقى من برنامج النادي الفكري، الذي نرجو أن يمتد، وأن يتجدد كل عام، بإذن الله تعالى، ثم بدعم ومشاركة هذه الصفوة، من أستاذاتنا وأساتذتنا، اللائي والذين أفضلوا مشكورين، فنلنا ثقتهم في ناديهم الأدبي الثقافي بجدة، وهو فخور بهن وبهم، ولولا توفيق الله، ثم هذه الاستجابة الكريمة لدعم هذا الملتقى والذي سبقه، ما كان لنا أن نحقق هذه المكاسب، التي تحسب إلى المسارعين في دعمها والوقوف معها، ليتحقق بإذن الله نجح، لا نحسبه لأنفسنا، وإنما يحسب لكن ولكم، المشاركين في الإنجاز، والمحققين للنجح بتوفيق الله أولاً وآخراً. ولا يسعني ومجلس إدارة ناديكم إلا أن نشيد بجهودكم أنتم، ذلك أننا لسنا بأكثر من عاملين على السعي، لكي يلتئم الشمل، ويتحقق الأمل، نحو إثراء معرفي، أنتم أهلوه ومنتجوه، ونحن مدينون لكم، بهذه المشاركة الحقة، الصادقة، ولولا صدقكم وإقدامكم، ما كان لنا هذا الإنجاز المتلاحق المتصل، والذي نرجو مخلصين، أن يتواصل، محفوفا بالتقدير منا إليكم، على هذه الاستجابة الكريمة، من أجل العطاء الثري قيمة ومعنى، وأرجو أن تثقوا وأنتم المدركون وعياً ومعرفة، أن هذا الإنجاز، هو رصيدكم أنتم، دائنين، ونحن المدينون لكم بالفضل.

ولا تحسبُوا أن هذه الكلمات، أقدمها تواضعاً ونكران ذات، ولكنه الحق، أقوله أمامكم وبعيداً عنكم، وهو لا يعدو أكثر من اعتراف بالجميل وبالفضل لأهل الفضل، الذين استجابوا إلى دعوة النادي، نحو مؤازرة، لتحقيق هدف كريم، في عالم المعرفة، في بلدنا العزيز، كيان المعرفة ، منذ عهد بعيد، جذوره تمتد إلى ما قبل ظهور الدين الخاتم في الجزيرة العربية.

في ظني أن هذا الملتقى، الذي نطمع بمشيئة الله أن يكون سنوياً في ناديكم، والذي بدأناه في رجب عام 1421 للهجرة، 2000 للميلاد ، يمثل مؤتمراً للأدباء، على نحو ما، إذا آزرتموه بمشاركات فعالة والتزاماً وحضوراً.. وهو عطاء الله الذي لا يضيع أجر من أحسن عملاً. ثم جهد النادي، الذي يحاول، أن يقدم ما يستطيع، وأحسن ما يستطيع، جاعلاً أمام عينيه قول الحق: ﴿وقد اعملوا﴾.

آمل أن تلقوا بآرائكم في ختام هذا الملتقى، بالمحاور التي ترون أن نأخذ بها في الملتقى القادم، إثراء لمشروعنا الذي أقدمنا عليه، ليكون ذا عائد مجد، ينفع الناس، ويحسب لكم ولنا.

ولعل اتخاذ هذا العنوان المفتوح: قراءة النص، ليتيح للمشاركين المجال، لكي يكتبوا في فروع المعرفة المختلفة، ثم ننشر محصلة هذا الملتقى في إصدارنا الفصلي - **علامات** -. وسنحرص إن شاء الله، أن نضيف إلى النصوص التي تلقى ملخصاتها عبر جدولها ، نضيف إليها - المداخلات -، لأنها إثراء لها.. ونرجو عونكم، حين تفرغ تلك المداخلات، حيث قد وكلت إلى مؤديها، لتُفضلوا مشكورين بالتعاون، حيث سيبعث إلى كل مشارك «مداخلته»، ليراجعها، ويعدل فيها ما يراه، ثم يعيدها إلى النادي، كي نستطيع بإذن الله، نشرها في الجزء القادم من علامات، الذي سيصدر في شهر جمادى الأولى 1423هـ، الموافق شهر يونيو 2002.

مقدرين مؤازرتكم وجهدكم المشكور .. نرجو الله مزيد العون والسداد.
والحمد لله رب العالمين، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

عبدالفتاح أبو مدين

1423/1/11هـ
2002/3/25م



كلمة معالي الدكتور محمد عبده يماني

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته،

شعرت بخجل شديد وقد حبسني حابس الطريق.. فأتيت متأخراً، وحملت هذه الصفوة الكرام على الانتظار..

وشعرت بخجل أكبر عندما دخلت وفوجئت.. بالحضور، ورأيت أساتذتي الكرام من الرياض والمدينة ومكة، يفزعون للسلام عليَّ، وقد كان واجبي، لولا مفاجأة الحضور، أن أسعى لتقبيل أيديهم، جزاهم الله خيراً على كل ما عملوا، وجزاهم الله خيرا على حضورهم للمشاركة معنا في هذه الليلة.

أيها الأخوة الكرام،

نحمد الله سبحانه وتعالى الذي جمعنا في مثل هذه المناسبة الطيبة، فقد كنا أمة كل ما تملكه هو النص.

لم نكن نملك إلا نصاً، نشعل به ، وقربة ماء، وبعير نسير عليه، فإذا ولد فينا شاعر تنادت القبيلة. هذا كل ما نملك في الصحراء. وهذا الشاعر يرفع قبيلة ويخفض أخرى.

- لنا الصدد دون العالمين أو القبر.

- إذا بلغ الرضيع لنا فطاماً تخر له الجبابر ساجدينا.

فكنا أمة لا تملك إلا النص، فسبحان الله! كيف أراد الله أن يتحدانا بنص؟!

«فليأتوا بمثله، لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيراً»، تحدانا بهذا النص.. من لون النصوص نفسها التي أحببناها، ولم نستطع أن نثبت ما كنا نتهم به النص، من شعر أو سحر.. أو نحو ذلك.

آمن العقلاء منا.. ورفعنا هذا النص، وبلغ بنا ما بلغ، حتى وصلنا طليطلة وسمرقند وبغداد، وسرنا في أنحاء هذا العالم الفسيح.

ثم أراد الله أن نتخلى عن هذا النص، وأن نضعف، وأن نتفرق، وأن نتشتت، حتى تحول النص إلى نداء وحداء.. وخواء..

وحتى لم تعد في أيامنا هذه الألفة واحدة.. هي لغة الحجارة لشباب يرجمون الشياطين الجدد.. بلغة جديدة.

ARCHIVE
http://Archive

فلنعينهم.. إذ لم تبق إلا لغة الحجارة.. لأن لنا رب يعلمنا **﴿ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً، بل أحياء عند ربهم يرزقون﴾**. صدق الله العظيم.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته،

كلمة المنتدين

ألقاها الدكتور عبدالله الغذامي

بسم الله الرحمن الرحيم.. أحمد الله وأصلي على رسوله الكريم،

زورت في نفسي أموراً.. لكنني سأبدأ بشيء هو في نفسي دائماً، أبادر به قبل أن أخوض في أمور أخرى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

معالي الدكتور محمد عبده يماني ، شكر الذين أتوا من الرياض ومن مدن أخرى، والحق أننا نشكرك أنت ، لأن الدكتور - أيها الجمع الكريم - صار لنا بمثابة الأب الروحي والراعي بكل الصفاء والمحبة التي في نفسه ، حتى صرنا لا نشعر بمناسبة من المناسبات إلا إذا حضرها فتزداد جمالاً بحضوره، وتزداد أناقة ، ونستشعر نحن الحب الكبير لوقفاته العديدة، وكثير منا يذكر هذه الوقفات، ليس فقط لحضوره - وهو حضور مهم وعميق في نفس أي واحد منا - ولكن أيضاً بمتابعات.. أعرف بعضها ، وسمعت عن بعضها، وقد مسني شخصياً بعضها.

وقد لا يكون المقام ملائماً لذكرها ، لأنه يفعل ما يفعل بإنسانية

راقية.. وأريد أن أسجل كل المحبة والشكر لهذا الرجل الذي يستحق فعلاً المحبة والشكر.

ولا أريد أن أترك الكلام قبل أن أشير إلى أن مجتمعنا يحمل لغة أخرى غير اللغة التي تعودنا عليها.. وهي لغة المجالس الخاصة، لغة الجلسات حيث يجتمع الناس، وحيث يتشكل الرأي العام في هذه المجالس والديوانيات، وتظهر الآراء بعفوية غير متكلفة.

فيما أعلم - وعن ظهر غيب - ما حضرت مجلساً جاء فيه ذكر محمد عبده يماني إلا وأثنى الحاضرون عليه، وتذكروا أياماً ومواقف له في الوزارة، وفي الجامعة، وبعد الوزارة وبعد الجامعة.

وهذا شيء حقيقة يشيع المحبة في النفوس.. وقد أردت أن أتكلم باسم هذه المحبة. أما ما أنا بصدده، فيعلم الله أنني حاولت أن لا أكون المتحدث الليلة، وأستاذي عبدالفتاح أبو مدين يشهد على ذلك، ليس لأنني لا أريد أن أتحدث، ولكني أشعر حقيقة أننا في مرحلة يحس المرء في أعماقه بالخجل من نفسه إذا تكلم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالنضال الذي يمارسه هؤلاء المناضلون الحقيقيون في أرضنا المحتلة بفلسطين؛ يجعلنا نشعر بأننا لا شيء، بإزاء هذا النضال. وهذه حالة - وأرجو أن تعذروني - أمر بها.. وأظنكم تمرون بها.. أو العديد منكم يمر بها، إلى حد أنني صرت أتردد كثيراً في كتابة المقالات والبحوث، وأشعر بخجل حقيقي إزاء أي بحث أو مقال أكتبه، أو أنوي كتابته، حتى إنني أصبحت أعود إلى أرشيفي القديم وأنشر أشياء سبق لي أن كتبتها من قبل، لأنني لم أعد قادراً على الكتابة الآن.

وهذا النضال - مرة أخرى اعذروني - يقابله خمول من ناحيتنا..

وهذه القوة التي يقابلها نكوص من ناحيتنا، تجعل المرء - حقيقة - في هذا الزمن بين خيارين:

إما أن تناضل.. وإما أن تستحي.. وأنا من هؤلاء الذين يستحون.. لأنني لا أناضل.!

لا أريد أن أدخل في الخطابة ، لأننا لم نعد كعرب في زمن الخطابة، فالفلسطينيون جعلونا ندخل زمن الفعل، وبقى لغير الفاعلين أن يستحوا.

والآن أعود إلى موضوعنا الليلة ، وهو الموضوع الذي طلب مني أن أكون متحدثاً باسم المنتدين حوله.

بادئ ذي بدء لابد أن أسجل شكري وامتناني للنادي الأدبي الثقافي بجدة ، وللأستاذ العزيز عبدالفتاح أبو مدين تحديداً، وأعود لتذكيركم باقتراح طرح في العام الماضي، وتردد على ألسنة عدد من المتحدثين في العام الماضي، حول فكرة إنشاء جمعية جدة للنقد، وأود أن أعيد التذكير بهذه الفكرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكن أشير إلى أن الملتقى الأول لقراءة النص، والملتقى الثاني له، إنما هو تجسيد لفكرة إنشاء جمعية جدة النقدية، إذا رغب المشاركون - كما هي رغبة النادي - ليستمر هذا الملتقى سنوياً، فلا شك أننا عبر المشاورات والمحاورات والأطروحات والمشاركات؛ سنؤسس عملياً لمؤسسة معرفية، نتبادل فيها الحوارات والأطروحات، لتنمو هذه الحوارات والأطروحات مرة تلو أخرى، وهذا مشروط بأن يكون كل ملتقى هو امتداداً للملتقى السابق عليه، لا تكراراً له، ولكن بمثابة النمو المعرفي الذي يستمر.

وهنا أود أن أشير إلى الكلمة التي كان قد أشار إليها الأستاذ أبو مدين حينما طلب من المنتدين أن يشاركوا بالإدلاء بمقترحاتهم للملتقى

الثالث لقراءة النص، لأنه إذا تمخضت الأفكار عند الموجودين الآن عن موضوعات الملتقى الثالث لقراءة النص، واستمر الأمر على هذه الحال، فلا شك أننا سنؤسس للقاء معرفي، لا على شاكلة المؤتمرات التي تعودنا عليها في عالمنا العربي، تلك المؤتمرات التي يكون بعضها تكراراً لبعض، ونسخاً تتكرر من الخليج إلى المحيط، لكن نخرج من هذه الدائرة الاستنساخية لدائرة تنمو معها الحوارات عبر الأشخاص أنفسهم وأطروحاتهم، بحيث تنمو معرفياً عبر هذا التكرر سنة تلو سنة.

أرجو أن يتحقق ذلك، لأننا لو شاركنا في اقتراح موضوعات العام القادم، فإننا سنتحول إلى مؤسسين دائمين لهذا الملتقى، ولابد أن يكون لهذا الملتقى من مؤسسين يستمرون معه، ويشعرون بالانتماء إليه، ويشعرون أنهم يضعونه بأفكارهم ومقترحاتهم.

باسم المنتدين، وأنا أزعم أنني أتحدث باسمهم، أريد أن أعزز كذلك النقطة التي أشار إليها الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين، ويبدو أن كلامي في معظمه تركيز على نقاط رئيسية في كلمته، وهي تقديم التحية إلى صديقنا العزيز الدكتور عبدالعزيز السبيل مع تعاطفنا الشديد معه في ظرفه هذا، ولابد أن نخصه بالذكر، لأنه فعلاً عمل بكل جهده وطاقته من أجل الملتقى الأول ثم من أجل الملتقى الثاني، لقد كان ساعداً أيمن كل الوقت للأستاذ عبدالفتاح وعمل من أجل الملتقيين معاً، حتى إنه جاء خصيصاً من أجل هذا الملتقى، على الرغم من ظروفه، وساعد في ترتيب أمور كثيرة، ثم عاد إلى ما يجب أن يعود إليه، ولقد هاتفني لدقائق وكان يشعر بالمحبة، والرغبة في حضور هذا اللقاء لولا الظرف الذي يمر به.

أيضاً باسم المنتدين أريد أن أركز وأن أشكر الدكتورة لمياء باعشن، فقد كان لها دور واضح ومؤثر في الملتقى الأول، حيث استجمعت المشاركات وأحيت القاعة الأخرى بعدد من المحاضرات، ومع البحوث،

وكررت المحاولة أيضاً في هذا الملتقى الثاني، وبالتالي فقد أشعرتنا نحن، بأننا لسنا ذلك المجتمع الذي يفكر في نفسه، دون أن نفكر في الجزء الآخر من المجتمع، وهو جزء مهم ، لأنه يكمل نقصنا.. الدكتورة لمياء تساعدنا في هذا، وتجاوبت مع النادي الأدبي الثقافي، وتجاوبت معنا نحن..

وإذا كنا نسمي هذا الملتقى مؤسسة معرفية ننتمي إليها، فإن الدكتورة لمياء باعشن تحقق لنا حس المؤسساتية على الجمعية لهذا الملتقى.. لذلك فإنني باسم المنتدين في هذه القاعة أنقل إليها تحياتي في القاعة الأخرى، وأشكر الحاضرات معها باسم المنتدين..

كذلك أود أن أقدر جهد الأستاذ معجب العدواني الذي ظل يلاحقنا بالهواتف ، وقد أتعبناه معنا كثيراً، ونرجو أن يعذرنا على التعب والرهق الذي سببناه له.!

إنني باسم المنتدين؛ أود أن أعود مرة أخرى لأشكر الأخ عبدالفتاح أبو مدين ، فقد عرفت الرجل منذ عقدين من الزمان، وقلت مراراً وتكراراً، فإنني لولاه لما كنت في النادي الأدبي، ثم لولاه لما بقيت تسع سنوات في العمل الإداري مع الأستاذ عبدالفتاح. وهذه الذكرى أكنها له في نفسي، وأعتقد أن هذا الرجل مسؤول فعلاً عن كثير من الإنجازات التي تحققت في بلدنا، ونسجل له هذا الحس بالمؤسساتية، وبالعمل الثقافي المؤسساتي، نقدره له..

أنا متأكد أنني أطلت، وكان في نيتي أن لا أطيل. فأكره ما أراه في الحفلات التي أحضرها كثرة الكلمات والإطالات فيها، لكن يبدو أنني صرت أمارس فيكم ما أكرهه في غيري.

شكراً لكم، والسلام عليكم،،

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

10) أسرار البلاغة ص 4، 5.

11) دلائل الإعجاز ص 599.

12) المصدر نفسه ص 575، 576.

13) أسرار البلاغة ص 26.

14) المصدر نفسه ص 26، 27.

15) دلائل الإعجاز ص 34.

16) المصدر نفسه ص 35.

17) نفسه ص 41.

18) نفسه ص 41، 42.

19) نفسه ص 36.

20) نفسه ص 522، وانظر ص 59.


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

21) نفسه ص 80.

22) نفسه ص 99.

23) نفسه ص 100.

24) نفسه ص 93.

25) نفسه ص 87، 88.

26) نفسه ص 98.

27) نفسه ص 96.

28) نفسه ص 97، والنص موجود في مقدمة الحيوان للجاحظ، تحقيق: عبدالسلام هارون 3/1، وفيه وأشعر قلبك عزّ الحقّ.

29) جمهرة البلاغة، عبدالحميد الفراهي، الهند، مطبعة معارف، 1360هـ، ص 51. سياسة البلاغة عند عبدالحميد الفراهي الدكتور صالح الزهراني ص 34.

30) دلائل الإعجاز ص 85.

والشعر في ديوان البحتري تحقيق وشرح وتعليق: حسن كامل الصيرفي، القاهرة، دار المعارف، ط 3، 1977م، 151/1.

31) دلائل الإعجاز ص 95.

بسم الله الرحمن الرحيم

الدكتور / السيد إبراهيم

الحمد لله الذي علم القرآن وأمرنا بالتفكر والتدبر واستنباط المعاني واللطائف من كتابه وآياته: القرآن القراءة والقرآن النص المقروء. والصلاة والسلام على من علمه ما لم يكن يعلم.

وبعد، فشرف عظيم لي أن أتحدث باسم إخواني وزميلاتي الباحثات وزملائي الباحثين الكرام والأساتذة الأجلاء في هذه الندوة التي غاب عنها أحد نجومها وأعلامها المخلصين - صديق من أهل الوفاء سأظل أبد الدهر أشعر بالفخر والاعتزاز كلما جاء ذكره وتداولت الألسن سيرته العطرة، هو أخي العزيز الدكتور عبدالعزيز السبيّل. نسأل الله له العافية والسلامة، وندعو لفقيد المسجد الحرام أخيه الشيخ عمر السبيل بالرحمة والمغفرة والرضوان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أخي عبدالعزيز:

افتقد الملتقى والمنتدون فيه رؤية محيّاك الكريم، سلمت من كل مكروه. الله تعالى يأجرك ويبدلك من بعد حزنك سلامة وأمناً.

الإخوة الأفاضل:

جئنا إلى جدة في الملتقى الأول وكان النص يومئذ يُكتب بالدماء في فلسطين، وعدنا والنص لم يزل يُسْطَر في الكتاب: يقال ونُصْغي، ونقرؤه فلا نختلف في قراءته على خصوبته وثرائه بالمعاني. والأمة كلها - كما قال عبدالله الغذامي من على هذا المنبر في الملتقى الأول - تقرأ هذا النص العظيم اسمحوا لي أن أقدم قراءة لهذا النص العظيم «فلسطين»:

أما الفاء فتأويلها أنها الفعل والفداء والفتح والفوز، وأما اللام ف «لا» للدموع، و«لن» للخنوع، والسين سد الإسلام المنيع، والطاء طوبى لهم، والياء ياء اليقين، والنون نصر مبين:

تلك الحروفُ الفصاحْ	قد بشرت بالنجاحْ
الفاء فاء الفلاحْ	والفجر في الأفق لاحْ
لن يخذُلَ الله قوماً	تحصنوا بالكفاحْ
من رام حقاً سليباً	فكيف يلقي السلاح؟
القدس عرض ودين	والعرض لا يستباحْ

تتمثل لي دائماً صورة ذلك الشيخ الضرير الذي لا يبرح الذاكرة ولا الأعصاب: الإمام الشيخ الضرير يحيى الصرصري الأديب الشاعر الذي عرف عنه أنه لم يمدح من المخلوقين من بني آدم غير الأنبياء. لما دخل التتار إلى بغداد دُعي إلى ملكهم وكان من أبناء هولاكو، فأبى الشيخ الضرير أن يجيب إليه وأعد في داره حجارة، فحين دخلوا عليه رماهم بتلك الحجارة، فهشم منهم جماعة، فلما خلصوا إليه قتل بعكازه أحدهم ثم قتلوه شهيداً، يرحمه الله. صورة تبقى في الخيال لا تبرحه من على مبعدة ثمانمائة عام. ذلك هو تاريخنا.

في هذا السياق نفسه أريد باسمكم جميعاً أن أنوه برجل لا يجلب ذكره للنفس إلا مودة وتقديراً. أختار دائماً في الإشارة إليه وصف «البنّاء»؛ فهو الذي بنى بيديه وأظفاره في «حكاية الفتى مفتاح» أول بيت له في جدة، وقد تحول كل صخر في حياته الأدبية كذلك إلى بنايات وحدائق. ذلكم عبدالفتاح أبو مدين. ولو أراد الله بهذه الأمة خيراً جعلها جميعاً من طائفة البنائين: بمثل هذا الرجل تبنى الحضارات وتنهض الأمم من العثرات. اللهم أكثر من أمثاله.

في هذا الموقف يعود صدى كلمات عبدالله الغذامي مرة أخرى قوياً وهو يقول في إحدى محطات البث الإذاعي: «سنظل نسجل لعبدالفتاح أبو مدين هذا الدور الفاعل الحقيقي في تفعيل الثقافة وفي تحريكها..... يُجسِّد على المنبر وعلى الكتاب وعلى الدعوات المستمرة وعلى إقامة المؤتمرات وإقامة الندوات..... ولذلك فإن عبدالفتاح أبو مدين سيكون من الرجال القلة المعدودين في عالمنا العربي الذين انطلقوا بالثقافة وفتحوا آفاقها فوق سائر الحدود».

لأني عندما أردت أن أصف صاحب «الصخر والأظافر»، ولم أكن رأيت ما قاله الغذامي، وجدت أني لا أقول إلا ما قال. فحينئذٍ علمت أني لم أقل ذلك انفعالاً مني بكرمه وحسن أخلاقه، ولكنه الحق الذي ما اختلف فيه اثنان.

لم يكن أبو مدين ليكتفي بأن يكون مفكراً يصنع الفكرة وحدها، بل اجتهد ما وسعه أن يصنع المثقفين. أشهد أني ما أذكره إلا وتمتلئ النفس بالتقدير له ولمن له معه من أهل الفكر الحي المتنوع الذين صارت جدة بفضل جهودهم درة الثقافة في العالم العربي - الثقافة بكل ألوانها: التراث فيها والتفكير الجديد والواسطة بين القديم والجديد؛ فهي الجَدة، وهي الجِدة، وهي الجُدة أو الطريق الموصلة بينهما.

الكلام يطول، لكن اسمحوا لي بكلمات قليلة أخرى أحاول فيها فهم - أو قراءة هذه الظاهرة التي اسمها «أبو مدين»:

عنوانها «الصخر والأظافر»، وموضوعها الحقبة السعيدة في تاريخنا الأدبي القريب التي من ملامحها طه حسين والعقاد وشفيق جبري وكثيرون. سأسميها السعادة الكبرى التي استغرقت تفكير أبي مدين وأحلامه في اليقظة والمنام. كان الناس يومئذ يطربون ويرضَون ويغضبون ويحلُمون ويندفعون، ولا شيء يثير يقظتهم أو منامهم عن الأحلام.

لقد نظرت إليك ونحن نجلس في الأضواء وأنت ترعى الندوة وتتابع أمورها من بعيد - من وراء الأضواء والميكروفونات التي كنا نتسابق نحن إليها وتيسرها أنت لنا، فذكرت بك قول النبي في الأنصار: «إنكم لتقلون عند الطمع وتكثرون عند الفزع». لتمنيت لو عادت بي الأيام إلى أول العمر وقيل لي اتخذ أسوة ومثالاً، لكنت أنت والذين يعملون معك الأسوة والمثال.

وأقول لأخي سعيد السريحي: أهنئ هذا النادي الأدبي الثقافي بك. لقد أدرت جلستك باقتدار - تلك الجلسة التي ستكون عنواناً يشهد لأي مؤتمر على مستوى العالم العربي إنه يشرفه أن تكون مديراً لجلسته.

باسم الأساتذة الأفاضل الذين شاركوا في هذه الندوة بجهودهم وثراء أبحاثهم وأفكارهم وبالروح العلمية المتميزة، أعبر عن سعادة جميع من شارك في هذا الملتقى الرفيع، وأحيي النادي الأدبي الثقافي وجميع العاملين فيه وعلى رأسهم الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين. وأتقدم إليهم بالشكر الجزيل لما هيأوه للندوة من عوامل النجاح، وأشكركم جميعاً، والسلام عليكم.

1423-1-14هـ
2002/3/28م

بسم الله الرحمن الرحيم

الأستاذ/ حمزة أحمد الشريف

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد الأولين والآخرين،،

الحمد لله المقسم بالقلم ومن علم الإنسان البيان، والصلاة والسلام على سيد الخلق والمثني على اللسان وبعد،،،

فالثقافة علم ولسان، وهذا ميدان نادينا الأدبي الثقافي في (جدة) رئيساً وأعضاء، فهم يمدون يد الثقافة إلى كل من يجد في نفسه حباً وميلاً لهذا الميدان، فقد نال أبناء محافظة القنفذة حظاً ونصيباً من ذلك التواصل بينهم وبين النادي وذلك من سنة 1402هـ، ومحدثكم ممن شمله النادي بعطاء جم من المشاركة والإهداءات بل وتعدى العطاء إلي زملائي المشرفين والمثقفين في محافظة القنفذة وباسم هؤلاء جميعاً أتقدم بوافر الشكر والتقدير والعرفان بجميل المعاملة لرئيس نادي جدة الأدبي والثقافي الأستاذ الأديب الفاضل/ عبدالفتاح أبو مدين وأعضاء النادي الكرام، ويسرني أن أشارك في ختام فعاليات قراءة النص بهذه القصيدة تحت عنوان (شرف المكانة) فنادي جدة الأدبي الثقافي نال هذا الشرف بسببين هما: إن جدة بوابة الحرمين وهذا شرف مكانة - ولنادي جدة مكانة ثقافية تميز بها في مد أيدي التواصل لما حوله من المحافظات والمراكز وأتاح الفرص لشداة الأدب ليجدوا مكانهم بين أقرانهم - وهذا شرف عمل وعطاء.

جدة/ الخميس 1423/3/14هـ

محافظة القنفذة

ص.ب 1106

شـرف المكانة

شعر/ حمزة أحمد الشريف

في مناسبة نادي جدة الأدبي الثقافي (قراءة النص 2) وفعالياته التي تثري الساحة الأدبية على يد رئيسه الأستاذ الأديب/ عبدالفتاح أبو مدين وأعضاء النادي العاملين أزف هذه التهنئة عوداً على بدء بمناسبة احتفال النادي باليوبيل الفضي.

إلى شرف من البيت العتيق ... ومقربة أضاء بها طريقي

أحث الخطو يسبقني اشتياقي ... إلى ثغر تبسم للمشوق

إلى دار معالمها اشرأبت ... بما فيها من الأدب الرقيق

لزوار كرام في حماها ... ولحمتهم من الود الوثيق

وللنادي بهذا الوصل ماض ... يجدده بإنجاز صدوق

صباحٌ مشرق الجنبات فيه ... وشائج تستقي بدم العروق

ومن هذي الوجوه له رواءٌ ... به النادي كما الغصن الوريق

مآثر للتواصل جمعتنا ... وشائجها من العرق الوثيق

سقانا المنتدى الأدبيُّ فيضاً ... فساهمنا بأرواح الفريق

وفي اليوبيل ذكرى جددتها ... من التأسيس أقلام الوثوق

رقى للحرف والإبداع جيل ... إلى فلك من العليا شقيق

وأشرق للثقافة يوم عيد ... تحلت فيه بالذهب العقيقي

علت فيه البلاد بما أفادت ... من الإنجاز والفن العريق

وشاع لها على الأرجاء صيت سقته الشمس نهلاً من بريق
هنا في الثغر تبتسم القوافي يعطرها مصافحة الصديق
ويلهمها جهابذة كرام وقد عادوا بها لابن الرشيق
عرفنا (جدة) الإلهام باباً وناديها حمى الأدب الدقيق
وقد نشرت ثقافتها جنوباً وما وجدت بدرب من معيق
وأحيى المبدعون الليل بحثاً وإنشاداً أرق من الرحيق
وهانحن نعيش نتاج فكر نعيد ثوابت الزمن السحيق
فقد كانت عكاظ تفيض شعراً ونثراً كاللآلئ والعقيق
فما ننسى مكانتها وإنا إلى الذكرى نسير على الطريق
لنادي (جدة) الأدبي غرسٌ زكا من منهل الفكر العميق
ومن إلهامه غنت حروفي جلاء الصدر من هجمات ضيق
أزف قصيدتي لأبي وديع له الإبداع ذو الوجه الطليق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

*****

جدة.. الخميس 1423/1/14هـ

أخي الكريم الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين حفظه الله

رئيس النادي الأدبي الثقافي بجدة

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته وبعد،،،

فلقد سعدت حقاً بحضور ندوتكم الجميلة والمفيدة، ندوة النص رقم (2)، ولو أنني أشعر بالتقصير والخجل لعدم إسهامي في الأوراق المقدمة، ولكنني والحق يقال قد استفدت كثيراً مما طرح من بحوث ومناقشات، فشكراً جزيلاً أيها الرائد الكبير الذي لا ينقطع أبداً عن العطاء، أمدَّ الله في عمرك ومتعك بالصحة والعافية.. تحياتي للنادي ولجميع العاملين به من الصحب الكرام، وأرجو أن نلتقي دوماً على الخير والوفاء.

وتفضلوا بقبول فائق التقدير والاحترام،،،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أخوكم المحب

منصور الحازمي

سعادة الأستاذ الجليل عبدالفتاح أبو مدين

رئيس النادي الأدبي بجدة، حفظه الله ورعاه

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته،،،

أما بعد: فاسمحوا لي أن أتقدم إليكم بخالص شكري وتقديري على عملكم المخلص الموصول في حركة الثقافة المحلية والعربية. لقد كانت جهودكم سيرة تلهج بها القلوب قبل الألسن. ولقد لمست في ملتقى «قراءة النص - 2» المعقود مؤخراً في رحاب نادي جدة الأدبي الثقافي مقدار ما يحمله لكم المشاركون - على اختلاف مشاربهم - من احترام وإجلال لما تضطلعون به من نشاط مبارك.

لكم الشكر كل الشكر على ما دأبتم على تقديمه لأمتكم من أياد بيضاء، ستخلّد عملكم بإذن الله تعالى في الآخرة والأولى.

تقبلوا تحياتي وصادق شكري وتقديري، والسلام عليكم ورحمة الله

د. عبدالله الفَيفي

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب - جامعة الملك سعود - الرياض

1423/1/27هـ

2002/4/4م

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

سعادة الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين

رئيس النادي الأدبي بجدة، حفظه الله

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته وبعـد،،،

فيسرني أن أهنئكم على نجاح ندوة قراءة النص كما أشكر سعادتكم والأخ الكريم محمد قدس على حسن الاستقبال وكرم الضيافة وأشيد بدقة التنظيم الذي ساد الندوة في أيامها الثلاثة، راجية لكم المزيد من النجاح والفلاح.

وتفضلوا بقبول وافر التقدير والإجلال



د. نورة الشملان

جامعة الملك سعود

كلية الآداب - قسم اللغة العربية

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

32) المصدر نفسه ص 88، 89.

33) ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار المعارف، ط 4، 1984م، ص 38.

34) دلائل الإعجاز، ص 95.

35) المصدر نفسه ص 272، 273.

36) عبقرية العربيّة في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب، الدكتور: لطفي عبدالبديع، جدة: نادي جدة الأدبي، ط 2، 1406هـ/1986م. ص 105.

37) دلائل الإعجاز ص 252، 253.

وانظر كشاف العبارات النقدية والأدبية في التراث العربي ففيه إحالات واختلافات حول هذه المقولة ص 136 وما بعدها.

38) دلائل الإعجاز ص 584.

39) المصدر نفسه ص 585.

40) بيان إعجاز القرآن ص 25.

41) الحيوان 90/4، والمعروف أن للجاحظ كتاباً مفقوداً بعنوان نظم القرآن ردّ فيه على شيخه النظام الذي كان يقول بالصرفة، وما بقي من نصوص للجاحظ في الحيوان أو في رسائله أو في كتابه «العثمانية» لا تقدّم لنا تصوّراً واضحاً لمفهوم النظم عنده.

42) بيان إعجاز القرآن ص 27.

43) إعجاز القرآن ص 35.

44) المغني في أبواب التوحيد والعدل، عبدالجبار بن أحمد الهمذاني، تحقيق أمين الخولي، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد والقومي، دار الكتب 1960م، 199/16.

45) دلائل الإعجاز ص 39.

والرسالة الشافية بكتاب دلائل الإعجاز ص 605.

46) دلائل الإعجاز ص 386.

47) المصدر نفسه ص 389.

48) نفسه ص 48.

49) نفسه ص 109.

سعادة الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين

رئيس النادي الأدبي بجدة

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته وبعـد،،،

فقد كان من دواعي السعادة والبهجة المشاركة في الملتقى الثاني لقراءة النص الذي أقيم بناديكم الموقر في الفترة من 11 إلى 14 محرم 1423هـ. نمَّ الملتقى - كالعهد به - عن حس تنظيمي عالٍ ورغبة صادقة في الارتقاء بمستوى الفكر والثقافة، وذلك بفضل جهودكم المخلصة وما تميز به الملتقى من تنوع العقول والأبحاث، وما حظي به من الرعاية وكرم الضيافة. أشكركم وأرجو لكم دوام التوفيق.

وتقبلوا تحياتي.

السيد إبراهيم

الرياض 1423/1/24هـ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بسم الله الرحمن الرحيم

سعادة أستاذنا الجليل عبدالفتاح أبو مدين

رئيس النادي الأدبي بجدة حفظه الله

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته وبعـد،،،

فقد سعدت بدعوتكم الكريمة إلى ملتقى قراءة النص الثاني الذي يعتبر مأثرة من مآثركم العديدة، وددت لو أنني قادر على الوفاء بحقكم شكراً وتقديراً وامتناناً فقد وسعنا حلمكم وطوقتم أعناقنا بفيض كرمكم ونبيل حفاوتكم.

حفظكم الله ورعاكم.

المخلص

محمد صالح الشنطي

1423/1/16هـ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بسم الله الرحمن الرحيم

سعادة رئيس النادي الأدبي الثقافي بجدة

الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين الموقر

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته،،،

يسعدني أن أتقدم لسعادتكم بالتهنئة على نجاح ندوة قراءة النص للعام الثاني على التوالي، فقد أثمر جهدكم عن مؤتمر علمي متكامل يفخر به كل باحث ومهتم بقضايا الأدب والنقد. وقد تميز هذا اللقاء بالتنظيم الفائق الذي هو نتيجة متابعتكم الدقيقة لأصغر الأمور وأجلها، لذا فإن جميع المشاركين والمشاركات قد أبدوا إعجابهم الصادق وتقديرهم بالمستوى الرفيع الذي جاءت عليه الندوة لهذا العام.

واسمح لي يا أستاذي أن أخص بالشكر السيد مصطفى داود عبدون والسيد عبدالله قايد على ما قدماه من خدمات قبل اللقاء وخلاله، وكلاهما قد تفانى في عمله فتخطى حدود الواجب: فقد قاما على راحة المنتدين وعلى إجابة جميع طلباتهم، وعملا على توفير جميع احتياجاتهم دون تأخير أو تململ، فلهما جزيل الشكر والامتنان.

هذا ونرجو للنادي دوام التوفيق والنجاح.

د / لمياء باعشن

الأحد 18 محرم 1423هـ

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ملتقى جدة.. والتعليق علي ما حدث

الدكتور / جريدي المنصوري

لم يكن حدثاً عادياً ذلك الذي تم في الأسبوع الماضي في نادي جدة الأدبي الثقافي، فقد عقد الملتقى لقراءة النص في الفترة من 11-14 محرم 1423هـ، ولاأزال أذكر بقية كلمة سمعتها من أحدهم ونحن نغادر في آخر أيام الملتقي وكان يتحدث إلى صديقه بصوت لم أستطع مقاومة اقتحامه لسمعي، جاء فيه (إن الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين معني ومهتم بالثقافة الجادة العميقة وكان يمكن أن يركن إلى الراحة ويجعل ناديه يشارك الجمعيات والمؤسسات الوعظية التوعوية أدوارها رغم أنها لا تحتاج إلى ذلك.. إنه أمر سهل ومسلك مطروق ولكن من يريد التميز سوف يسلك الطريق الصعب الوعر).

ولقد شارك في الملتقى لفيف من المثقفين قدموا من الرياض والمنطقة الشرقية وجازان وأبها وتبوك وحائل ومكة المكرمة والطائف والقصيم، وأغلبية هؤلاء من الأكاديميين بجامعة الملك سعود وجامعة الملك عبدالعزيز وجامعة أم القرى وكليات المعلمين، وكان من بين المشاركين عدد من الإخوة المثقفين العرب الذين يعملون في الجامعات والكليات بالمملكة، وكان لهذا أثره في التنوع المعرفي والمنهجي الذي يعطي قيمة أكبر للطرح والحوار.

وإذا ما استعرضنا أسماء المشاركين في الملتقى الثاني فإننا سنجد مجموعة منهم كانت قد شاركت في الملتقى الأول المنعقد في شهر رجب

عام 1421هـ وهم كل من عبدالله الغذامي والسيد إبراهيم، محمد مصري، عالي القرشي، سعيد السريحي، حسن النعمي، محمد الشنطي، حسن البنا، محمد ربيع الحارثي، لمياء باعشن، سعاد المانع، معجب العدواني.

وهناك جماعة شاركوا في الملتقى الأول ولم يشاركوا في الملتقى الثاني وهم: عوض الجميعي، حسن غزالة، حسن الوركلي، أبو بكر باقادر، بوشوشة جمعة، معجب الزهراني، عبدالعزيز السبيّل، أسامة ملا، عبدالله المعطاني، يوسف العارف، نذير العظمة، محمد خير البقاعي.

وهناك طائفة شاركت في الملتقى الثاني ولم تشارك في الأول وهم: منصور الحازمي، عزت خطاب، ناصر الرشيد، محمد الهدلق، أحمد الطامي، عبدالله عسيلان، محمد الخطراوي، عبدالمحسن القحطاني، سلطان القحطاني، حمود الصميلي، محمد الدبيسي، حسين المناصرة، صالح معيض، أحمد جاسم، عبدالله الفَيفي، جودت كساب، صالح سعيد، محمود عمار، صالح زياد، جريدي المنصوري، نورة الشملان، فوزية بريون.

هذا فيما يخص المشاركة بالأبحاث في حين شارك عدد من هؤلاء وأولئك في إدارة بعض الجلسات والتعليق على بعض الأوراق.

ومن الملاحظ أن نصف الذين شاركوا في الملتقى الأول تقريباً لم يشاركوا في الملتقى الثاني، ولكن الأسماء الجديدة التي شاركت في الملتقى الثاني تصل - تقريباً - إلى ضعف عدد الأسماء التي لم تشارك في المرة الثانية، وهذا يعني أن هناك ضخاً وتجديداً للدماء مع الحفاظ على شريحة كبيرة من المشاركين السابقين، وفي نفس الوقت فإن الأعداد الكبيرة التي تشارك للمرة الأولى في الملتقى الثاني تعني أن ثمة تطوراً واهتماماً بالمشاركة وأن هناك قدرة على جذب المثقفين بقناعة وهذا دليل

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

على نجاح التجربة الأولى مما جعل الأدباء والمثقفين يتحمسون للإسهام والمشاركة والحضور.

وإذا كان المشاركون غير السعوديين لهم ظروف قد تحول دون مشاركة بعضهم للمرة الثانية وبخاصة أولئك الذين غادروا إلى بلدانهم فإن عدداً من المشاركين في الملتقى الأول قد حضروا الثاني ومنهم من تولى إدارة بعض الجلسات كالدكتور باقادر مثلاً في حين كان لبعضهم ظروف حالت دون حضوره كما هو الحال بالنسبة للدكتور عبدالعزيز السبيّل والدكتور عبدالله المعطاني وقد أبدى سعادة رئيس النادي أسفه لذلك وتقديره لدورهما الذي سيتواصل في المستقبل بإذن الله.

ولا شك أن مشاركة شخصيات مشهورة من أمثال د. عبدالله الغذامي ود. منصور الحازمي ود. ناصر الرشيد ود. محمد الهدلق ود. عبدالله عسيلان وأمثالهم يعطي أهمية وقيمة كبيرة لهذه التظاهرة الثقافية التي حظيت بحضور نوعي كبير واستقطبت رجال التعليم والإعلام ولعله من المناسب الإشارة إلى حضور نائب رئيس تحرير جريدة عكاظ الأستاذ علي مدهش وكذلك نائب رئيس تحرير جريدة الوطن الدكتور عثمان الصيني الذي تولى إدارة إحدى الجلسات.

وكان لحضور العنصر النسوي دوره الفاعل في حركة الملتقى ولعل الدور الذي قامت به الدكتورة لمياء باعشن كان مؤثراً في الحث على الحضور والتفاعل مع الوقائع الثقافية حيث لمس الحضور مشاركات قوية وواعية من كل من د. ثريا التركي ود. سلوى عرب، د. ابتسام باحمدان، د. هيفاء فدا، د. أميرة قشغري، د. صلوح، د. عائشة جلال الدين، د. مشاعل العتيبي، والأستاذة نورة المري والأستاذة جوهرة المعيوف والأستاذة ليلى زيان.

وقد شجع بعض الأساتذة طلاب الدراسات العليا الذين يشرفون عليهم على الحضور وبعض الأستاذات اصطحبن طالباتهن من هذه المرحلة معهن إلى الملتقى كما هو الحال بالنسبة للدكتورة سعاد المانع والدكتورة لمياء باعشن، وكان لهن جميعاً مشاركات فاعلة في الحوار والمداخلات وهو أمر يضاف إلى الشخصيات الجديدة التي تبرزها الملتقيات الثقافية، وإذا كان بعضها يمثل مفاجآت سارة فإنها جميعاً تمثل وقوداً للحركة المقبلة للثقافة.

وفي الجانب الآخر فإن مداخلات خالد المحاميد وحسن القَيفي وعبدالرحمن المحسني وسعيد القرني ذات نكهة مميزة وحضور تنتظره الأيام المقبلة، ولعله من الملاحظ في هذا المنتدى الثقافي الكبير هذا التطور في خطاب وأسلوب الحوار والمناقشة فقد اختفت لغة المصادرة لرأي الآخر والطريقة الانفعالية والاحتكام إلى معايير الاستعداء والمواقف المتطرفة التي كانت موجودة إلى قبل سنوات في بعض المؤسسات الثقافية ذات العلاقة في عالمنا العربي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا كان هناك اهتمام بالتراث القديم والشعري منه بخاصة ودراساتها فإن النقد الثقافي ودولة الهوى وطقوس الأساطير وعالم الأحلام كانت موضوعات جماهيرية استأثرت بالكثير من النقاش والجدل المفيد، ولقد لاحظ الجميع أن الدكتور الغذامي في هذا الملتقى يحرص على بناء الشخصية الكلية للمثقف في هذه البلاد وكان يعطي الجميع من وقته وعلمه وتشجيعه.

ومهما يكن فإن الدور الذي اضطلع به نادي جدة الأدبي الثقافي ممثلاً في رئيسه المفكر والمبدع عبدالفتاح أبو مدين ومساعديه وعلى رأسهم الأستاذ معجب العدواني لهو دور في غاية الأهمية وقد كان

الانجاز كبيراً وقد عبرت عنه الكلمة الرائعة التي القاها الدكتور السيد إبراهيم في ختام الملتقى ولكنه لدى الجميع يتجدد، ويذكر ليشكر.

ملحق الأربعاء
20 محرم 1423هـ
2 أبريل 2002م

جريدي المنصوري
كلية المعلمين - الطائف



50) سورة هود، آية 44.

51) دلائل الإعجاز ص 45.

52) المصدر نفسه ص 590.

53) نفسه ص 253.

54) نفسه ص 98.

55) نفسه ص 254.

56) ديوان ابن الفارض، تأليف الشيخ شرف الدين أبو حفص عمر الشهير بابن الفارض، حلب: دار القلم. بدون تاريخ ص 77.

57) قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، الدكتور محمد عبدالمطلب، القاهرة: الشركة العالميّة للنشر، ط 1، 1995م، ص 109.

58) دلائل الإعجاز ص 255.

59) دلائل الإعجاز ص 414، والبيت في الديوان جمعه وشرحه وعلّق عليه محمد الطاهر ابن عاشور، تونس: الشركة التونسيّة، 1976م، 335/1 وفيه: رؤوسهم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

60) المصدر نفسه ص 593.

61) نفسه ص 594.

62) نفسه ص 595.

63) نفسه ص 596.

64) إعجاز القرآن ص 36.

65) دلائل الإعجاز ص 603.

66) ديوان عنترة تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، بيروت: المكتب الإسلامي، ط 2، 1403هـ/1983م، ص 197، ورواية الديوان: هزجاً كفعل، وغرداً يسنّ ذراعه ، فعل المكبّ.

67) دلائل الإعجاز ص 603، وفي الحيوان 127/3.

68) المصدر نفسه ص 253.

69) نفسه ص 609.

70) أسرار البلاغة ص 141.

71) المصدر نفسه ص 139.

72) نفسه ص 144.

73) نفسه ص 151.

74) دلائل الإعجاز ص 362.

75) أسرار البلاغة ص 340.

76) المصدر السابق ص 267.

77) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزّام، القاهرة: دار المعارف، ط 3، 1976م ، 77/3.

78) أسرار البلاغة ص 267.

79) ديوان أشعار الأمير أبي العباس عبدالله بن محمد المعتز بالله الخليفة العباسي دراسة وتحقيق: د. محمد بديع شريف، القاهرة: دار المعارف، 1978م، ج 395/2 وفيه: أحبب بشيء.

80) أسرار البلاغة ص 273.

81) المصدر نفسه ص 273.

82) دلائل الإعجاز ص 422، 423.

83) أسرار البلاغة ص 340، 341، والبيت في الديوان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

84) الديوان 1869/3.

85) ديوان أبي الطيب المتنبّي بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان، بيروت: دار المعرفة 1397هـ/1978م، ضبطه، وصححه، ووضع فهارسه: مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عب الحفيظ شلبي، 292/1.

86) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار المعارف، ط 2، 1985م ص 42.

87) ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ، حققه، وضبطه، وشرحه: أحمد عبدالمجيد الغزالي، بيروت: دار الكتاب العربي ، بدون تاريخ ص 431.

88) جمالية الألفة – النَّص ومتقبله في التراث النقدي ، شكري المبخوت، تونس: المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون 1993م، ص 13.

89) المرجع نفسه ص 13.

90) دلائل الإعجاز ص 64.

91) المقولة لإسحاق الموصلي وقد أوردها الآمدي في الموازنة بين أبي تمام والبحتري، بتحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، بدون تاريخ ص 374.

92) دلائل الإعجاز ص 41.

93) المصدر نفسه ص 37، 38.

94) نفسه ص 285.

95) الخطيئة والتكفير من البنيويّة إلى التشريحيّة قراءة نقديّة لنموذج إنساني معاصر الدكتور عبدالله الغذامي، جدة: نادي جدة الأدبي الثقافي، ط 1، 1405هـ/1985م، ص 130.

96) دلائل الإعجاز ص 551.

97) الديوان 162/4.

98) دلائل الإعجاز ص . 553

99) الديوان 159/4.

100) جمالية الألفة ص 63.

101) مقدمة ابن خلدون، تأليف الإمام عبدالرحمن بن محمد بن خلدون، تحقيق: درويش الجويدي، بيروت: المكتبة العصريّة، ط 1، 1415هـ/1995م، ص 561.

102) دلائل الإعجاز ص . 561

103) المصدر نفسه ص 561.

104) القراءة الناقدة في ضوء نظرية النظم. الدكتور: حامد الربيعي، مكة المكرمة: مطبوعات مركز بحوث اللغة العربيّة وآدابها بجامعة أم القرى، 1417هـ، ص 59.

105) في الميزان الجديد، الدكتور محمد مندور. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط 1، 1944م ، ص 155.

وانظر القراءة الناقدة ص 59.

106) دلائل الإعجاز ص 547.

107) المصدر نفسه ص 547.

108) نفسه ص 291.

109) الديوان 1315/2.

110) دلائل الإعجاز ص 548، والشعر في الأغاني الدار التونسيّة، ط 1983م، 417/4.

111) المصدر نفسه ص 546.

112) المصدر السابق ص 549.

113) الذوق الأدبي في النقد القديم، ليلى عبدالرحمن الحاج قاسم، رسالة ماجستير محفوظة بكلية اللغة العربيّة بجامعة أم القرى 1403هـ/1404هـ ص 302.

114) دلائل الإعجاز ص 293.

115) المصدر نفسه ص 303.

116) اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، الدكتور منصور عبدالرحمن، القاهرة: الأنجلو المصريّة، 1397هـ ص 445.

117) استقبال النّص عند العرب. الدكتور محمد المبارك، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط 1، 1999م ، ص 22.

118) دلائل الإعجاز ص 8، وانظر مدخل إلى كتابي عبدالقاهر الجرجاني الدكتور محمد أبو موسى، القاهرة، مكتبة وهبة، ط 1، 1418هـ/1998م ، ص 34.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

119) دلائل الإعجاز ص 8.

120) المصدر نفسه ص 8.

121) نفسه ص 8، 9.

122) نفسه ص 535، والبيت في ديوان الفرزدق 654.

123) دلائل الإعجاز ص 535.

124) أسرار البلاغة ص 206.

125) دلائل الإعجاز ص 81، وانظر ص 171.

126) المدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني ص 194.

127) دلائل الإعجاز ص 553.

128) منهج عبد القاهر بين الموضوعيّة والذاتيّة، الدكتور: سيد حجاب، بحث منشور بمجلة كلية اللغة العربية جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلاميّة بالرياض 1400هـ/1980م، العدد العاشر ص 429.

129) أسرار البلاغة ص 160.

130) المصدر نفسه ص 161.

131) ديوان عنترة ص 294، ورواية الديوان: تدارك لا يتقّي نفسَه.

132) ديوان امرئ القيس ص 400 والبيت من زيادات شارح الطوسي وفيه: لم يستعن.

133) أسرار البلاغة ص 161.

134) دلائل الإعجاز ص 37.

135) أسرار البلاغة ص 306.

136) دلائل الإعجاز ص 260.

137) المحصول في علم أصول الفقه. الفخر الرازي، تحقيق: الدكتور طه جابر العلواني، الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلاميّة، ط 1، 1399هـ، الجزء الأول، القسم الأول ص 467.

138) دلائل الإعجاز ص . 260

139) المصدر نفسه ص 260.

140) جمالية الألفة ص 62.

141) جذور، دورية تصدر عن نادي جدة الأدبي الثقافي، العدد الثاني، جمادى الأولى 1420هـ، سبتمبر 1999م مقال المقصدية ودور المتلقي عند عبدالقاهر الجرجاني، حميد الحمداني ص 215.

142) المرجع نفسه ص 218.

143) لسان العرب، ابن منظور الأفريقي، تحقيق: نخبة من العاملين بدار المعارف بالقاهرة، بدون تاريخ، «قوس».

144) بنية العقل العربي دراسة تحليليّة نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربيّة، الدكتور: محمد عابد الجابري، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط 2، 1987م، ص 137.

145) أسرار البلاغة ص 148.

146) دلائل الإعجاز ص 625.

147) المصدر نفسه ص 600.

148) نفسه ص 131.

149) سورة الفرقان، آية 3.

150) دلائل الإعجاز ص 45.

151) أسرار البلاغة ص 16.

والشعر في ديوانه. تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربيّة 1410هـ/1989م على الترتيب التالي: 282، 247، 151.

152) المصدر نفسه ص 9.

153) انظر على سبيل المثال دلائل الإعجاز 306، أسرار البلاغة ص 146، 158، 162، 163، 171، 186، 302، 316.

154) ديوان امرئ القيس ص 38.

155) ديوان الفرزدق شرحه وضبطه وقدّم له: علي فاعور، بيروت: دار الكتب العلميّة، ط1، 1407هـ/1987م، ص 323.

156) ديوان بشار 335/1.

157) البيت في الأغاني 317/15.

158) دلائل الإعجاز ص 96.

159) المدخل إلى كتابي عبدالقاهر الجرجاني ص 322.

160) إلى مثل هذا ذهب الدكتور محمد أبو موسى في كتابه مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني ص 322.

161) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ص 102، 103.

162) دلائل الإعجاز ص 182.

163) المصدر نفسه ص 158.

164) نفسه ص 184.

165) نفسه ص 238.

166) دلائل الإعجاز ص 425.

167) ديوان الفرزدق ص 167.

دلائل الإعجاز ص 425.

169) الأغاني 32/13.

170) دلائل الإعجاز ص 425.

171) ديوان البحتري 2014/3.

172) دلائل الإعجاز ص 171.

173) ديوان الفرزدق ص 470.

174) دلائل الإعجاز ص 295.

175) النقد التحليلي عند عبدالقاهر الجرجاني دراسة مقارنة، الدكتور: أحمد عبدالسيد الصاوي، الاسكندرية: دار بورسعيد للطباعة، ط 2، 1982م، ص 363.

176) انظر على سبيل المثال دلائل الإعجاز، 235، 297، 425، أسرار البلاغة 137،130، 141، 164.

177) أسرار البلاغة ص 141.

178) المصدر نفسه ص 131.

179) دلائل الإعجاز ص 256.

180) أسرار البلاغة ص 151.

181) المصدر نفسه ص 272.

182) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق: الدكتور حنفي شرف، القاهرة: المجلس الأعلى للشئون الإسلاميّة، 1383هـ، ص 454.

183) أسرار البلاغة ص 272.

184) دلائل الإعجاز ص 445.

185) أسرار البلاغة ص 273.

186) در نفسه ص 139.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصادر والمراجع

1) اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، الدكتور منصور عبدالرحمن، القاهرة، الأنجلو المصريّة، 1397هـ .

2) استقبال النّص عند العرب، الدكتور: محمد المبارك، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط 1، 1999م .

3) إعجاز القرآن، الباقلاني، تحقيق: السيد أحمد صقر، القاهرة: دار المعارف، ط 3، 1971م.

4) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق وإشراف لجنة من الأدباء، تونس، الدار التونسيّة، ط 6، 1983م.

5) بيان إعجاز القرآن، الخطّابي، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، حققها وعلّق عليها، محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام، القاهرة: دار المعارف، ط 4، 1991م .

6) بنية العقل العربي - دراسة تحليليّة نقديّة لنظم المعرفة في الثقافة العربيّة، الدكتور: محمد عابد الجابري، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط 2، 1987م .

7) تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، الدكتور: إحسان عباس، بيروت: دار الثقافة، ط 4، 1404هـ/1983م .

8) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق الدكتور: حفني محمد شرف، القاهرة: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية 1383هـ.

9) جذور، دوريّة تصدر عن نادي جدّة الأدبي الثقافي، العدد الثاني، جمادى الأولى 1420هـ سبتمبر 1999م .

10) جمالية الألفة - النص ومتقبله في التراث النقدي، شكري المبخوت، تونس: المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون 1993م .

11) جمهرة البلاغة، عبد الحميد الفراهي، الهند: مطبعة معارف 1360هـ .

12) الحيوان، الجاحظ، تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ط 3، 1388هـ/1969م .

13) الخطيئة والتكفير من البنيويّة إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، الدكتور: عبدالله الغذامي، جدة: نادي جدة الأدبي الثقافي، ط 1، 1405هـ/1985م.

14) الرسالة الشافية، عبدالقاهر الجرجاني ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن = انظر بيان

إعجاز القرآن.

15) سياسة البلاغة عند عبد الحميد الفراهي، الدكتور صالح سعيد الزهراني، بحث في طريقه إلى النشر بمجلة عالم الكتب السعوديّة.

16) ديوان ابن الفارض، تأليف الشيخ شرف الدين أبو حفص عمر الشهير بابن الفارض، حلب: دار القلم، بدون تاريخ.

17) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، القاهرة: دار المعارف، ط 3، 1976م.

18) ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمّى بالتبيان في شرح الديوان ، بيروت: دار المعرفة، 1397هـ/1978م.

19) ديوان أبي الفتح البستي، تحقيق: دريّة الخطيب ولطفي الصقّال، دمشق: مجمع اللغة العربيّة 1410هـ/1989م.

20) ديوان أبي نواس الحسن بن هاني، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، بيروت: دار الكتاب العربي، 1402هـ/1982م.

21) ديوان أشعار الأمير أبي العباس عبدالله بن المعتزّ، دراسة وتحقيق: الدكتور محمد بديع شريف، القاهرة: دار المعارف، 1978م.

22) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار المعارف، ط 4، 1984م.

23) ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، القاهرة: دار المعارف، ط 3، 1977م.

24) ديوان بشار بن برد جمعه وشرحه وكمّله وعلق عليه الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور، تونس: الشركة التونسية، 1967م .

25) ديوان ذي الرُّمة، تحقيق الدكتور: عبد القدوس أبو صالح، بيروت: مؤسسة الإيمان، ط2 ، 1402هـ.

26) ديوان عنترة، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، بيروت: المكتب الإسلامي، ط 2، 1403هـ/1983م.

27) ديوان الفرزدق، شرحه وضبطه وقدّم له: علي فاعور، بيروت: دار الكتب العلميّة، ط 1، 1407هـ/1987م.

28) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار المعارف، ط 2، 1985م.

29) الذوق الأدبي في النقد القديم، ليلى عبدالرحمن الحاج قاسم، رسالة ماجستير محفوظة بكلية اللغة العربيّة بجامعة أم القرى 1403هـ/1404هـ.

30) عبقريّة العربيّة في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب، الدكتور: لطفي عبدالبديع، جدّة: نادي جدة الأدبي الثقافي، ط 2، 1406هـ/1986م .

31) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: الدكتور محمد قرقزان، بيروت: دار المعرفة، ط 1، 1408هـ/1988م .

32) في الميزان الجديد، الدكتور محمد مندور، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط 1، 1944م.

33) القراءة الناقدة في ضوء نظرية النظم، الدكتور: حامد الربيعي، مكة المكرمة: مطبوعات مركز بحوث اللغة العربية وآدابها بجامعة أم القرى 1417هـ .

34) قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، الدكتور: محمد عبد المطّلب، القاهرة: الشركة العالميّة للنشر، ط 1، 1995م.

35) كتاب أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود شاكر، القاهرة: دار المدني، ط 1، 1412هـ/1991م.

36) كتاب دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1984م.

37) كشاف العبارات النقدية والأدبية في التراث العربي، الدكتور محمود الربداوي، الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلاميّة، ط 1، 1420هـ/1999م .

38) لسان العرب، ابن منظور الأفريقي، تحقيق مجموعة من العلماء العاملين بدار المعارف، بالقاهرة، بدون تاريخ.

39) مجلة كلية اللغة العربيّة، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلاميّة، الرياض: العدد العاشر، 1400هـ/1980م .

40) المحصول في علم أصول الفقه، الفخر الرازي، تحقيق: الدكتور: طه جابر العلواني، الرياض، مطبوعات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلاميّة، ط 1، 1399هـ.

41) مدخل إلى كتابي عبدالقاهر الجرجاني، الدكتور: محمد أبو موسى، القاهرة: مكتبة وهبة، ط 1، 1418هـ/1998م .

42) مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليّن والإسلاميين - قضايا ونماذج -، الدكتور الشاهد البوشيخي، المغرب: القلم، ط 1، 1413هـ/1993م

43) المغني في أبواب التوحيد والعدل، عبدالجبار بن أحمد الهمذاني، تحقيق أمين الخولي، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب، 1960م.

44) مقدمة ابن خلدون، الإمام عبدالرحمن بن خلدون، تحقيق: درويش الجويدي، بيروت: المكتبة العصريّة، ط 1، 1415هـ/1995م.

45) الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري الطائي، لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، حقق أصوله، وعلّق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، بدون ذكر للبلد أو دار الطبع أو تاريخه.

46) الموشح مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، المرزباني، تحقيق: علي البجاوي، القاهرة: دار نهضة مصر، 1965م.

47) النقد التحليلي عند عبد القاهر الجرجاني، الدكتور: أحمد عبد السيّد الصاوي، الاسكندريّة: دار بور سعيد، ط 2، 1982م.


* * *
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المداخـلات

يوم الثلاثاء 1423/1/12هـ
الجلسة الأولى

■ المشاركون:

الدكتور/ عبدالله عسيلان

الدكتور/ ناصر الرشيد

الدكتور/ محمد مريسي الحارثي

الدكتور/ صالح سعيد الزهراني

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ أدارها: الدكتور/ محمد الهدلق

مداخلة الدكتور/ صالح زيّاد الغامدي

المرزوقي جمع مبادئ عمود الشعر ليقدم الحماسة وجمعه لهذه المبادئ يشكل تأسيساً نظرياً يوقف التوقع وبطبيعة الذائقة التي انطلق منها كيف انعكس هذا الأفق على عمود الشعر. ومن ناحية ثانية المرزوقي تاريخياً جاء بعد الفترة التاريخية التي نشب فيها الصراع على الجديد ولم

يكن الصراع حياً من قبل تلك الفترة؛ وأسأل الدكتور ناصر الرشيد منهجياً كيف يصح؟

الأستاذ/ إبراهيم سهلي:

القول بالصرفة وإن سلّم به وإن كنت لم تقل هذا يا دكتور ناصر الرشيد؛ وأمام أكثر الإعجاز القرآني هل الله صرف العرب بالفعل عن الإجابة لمثلي كما يُزعم، أم أن القرآن معجز بذاته ثم قيام النقد على الإعجاز أي إعجاز؟ إعجاز الكلام العربي انطلاقاً أم إعجاز القرآن ومصطلح البديع؟ وأظن أن عبدالله بن المعتز كان في هذا الميدان قد ذكر أن الذين أتوا بالبديع من الشعراء العصر العباسي لم يأتوا بجديد في هذا بينما سبقهم كلام العرب. ومسألة الدكتور محمد مريسي عن الديباجة هل هي مقدمة للنص أم داخلة في لب النص أم أن الديباجة تشمل الوجه للنص؟ أود من الدكتور المريسي أن يوضح هذه المسألة. أما الدكتور صالح الزهراني يبدو من خلال تداخل الكلام عن ابن قتيبة وكلام الجرجاني وكلام عبدالقاهر. أود أن تعرج على هذه القضية وتبين هذا التداخل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدكتور/ حسين دغريري

هل ترى يا دكتور ناصر الرشيد أن الخلاف الذي كان سبباً وباعثاً من بواعث نشأته وتطوره، مرده هذا الكلام السياسي، أما النص الشعري عند الباقلاني وقد أشار الدكتور صالح زيّاد إلى هذه النقطة حول احتمال الموازنة بين الشعر والقرآن. ألا ترى أن هذه الموازنة غير متكافئة إذا صح الكلام الذي دفعه إلى تلمس المعايب وأحياناً يكون بصورة قصرية لا يخدمها النص الشعري! ثم إن الباقلاني إذا كان ما يميزه هو الجمع بين

الجانب التنظيري والجانب التطبيقي فيما يريد أن يصل إليه. لكن ألا ترى أن أهم ما يميز كتاب الباقلاني هو أنه مهد بالمميزات التي ينبغي أن تتوفر في الناقد الذي يؤهله الباقلاني إلى المستوى الذي وصل إليه حول المقارنة بين الشعر والقرآن لإثبات فصاحة القرآن، أما الدكتور المريسي فأسأله ألا ترى أن بعض المفردات النقدية كحسن الديباجة وحسن الرونق كانت عبارة عن شفرات نقدية تعارف عليها طبقة من الطبقات في عصر من العصور واختلفت مفاهيمها من عصر إلى عصر؛ وظلت عائمة حتى في عصر عبدالقاهر الذي قال: إن بعض هذه المفردات هي رمز أو إشارة في الخفاء لا يفهمها فهماً دقيقاً.

الدكتور/ حسن البنا عز الدين

بالنسبة للمرزوقي، فإلى أي مدى كان المرزوقي يخرج عن نطاق نظره المعروف عن عمود الشعر وهذه الأشياء غير متوقعة لعمود الشعر. أما الدكتور الرشيد أود منه إلقاء الضوء عن مفهوم النص الشعري عند الباقلاني؛ ولماذا هناك شعر رثاء إذا كانت المسألة على هذا النحو المنعطف ضمنياً ضد الشعر؟ وما فائدة الشعر عند العرب؟ أما الدكتور الحارثي فموضوع المشاكلة له بعد آخر لم يلق عليه الضوء. فإلى أي مدى كان هناك تفاعل بين طرفي المشاكلة والاختلاف؟ أما الدكتور الزهراني فالتقسيم عند الجرجاني ضد النظر وهو ما يكشف عن وعي النص.

الأستاذ/ عبدالرحمن المحسني

لدي سؤالان للدكتور عسيلان والدكتور الحارثي وهو هل لنا أن نجد مرزوقاً آخر يضع عموداً رأسياً في الشعر الحر التفعيلي وما هو الجديد

الذي تطور به الشعر الحديث مما يمكن أن يشكل إضافة على عمود الشعر فناً ومضموناً؟ أما الدكتور الحارثي في الديباجة ما هي الملامح الجمالية للشعر الجديد وهل نستطيع أن نجد ديباجة جديدة للشعر الجديد إضافة للديباجة القديمة؟

الدكتور/ عبدالله الفَيفي

مداخلتي حول قضية جوهرية في ربط طبيعة الشعر من جهة وطبيعة الثقافة العربية من جهة أخرى؛ مشيراً إلى أن من طبيعة الثقافة العربية الغنائية وهذه الانفعالية الذاتية وليس الذهنية التي أتى بها أبو تمام. وأود أن أسأل هنا عن صحة هذا الحكم حول الثقافة العربية هل صحيح أنها ثقافة غنائية أم أننا نبني هذا على مقولات كقول الجاحظ إن كل شيء للعرب بينهما هو بديهة وارتجال مقتطعين هذا النص في سياقه من كلام الجاحظ حول الشعوبية ومحاولة الرد عليهم وإلا فإن العرب منذ الجاهلية لا نستطيع أن نقول إنهم بديهيين وارتجاليين بدليل أنه كان هناك تصنيف للشعراء إلى طبقات وفق توفيقهم بين الذهنية والوجدانية في شعرهم؛ فكان هناك المهلهل الذي يشتق لقبه من الهلهلة؛ وكان هناك لقب الفحل؛ وكان هناك من الألقاب الساخرة مثل لقب مدرج الريح لأنه استقبل قافيةً بقول جارية درج الليل عني فلقب مدرج الريح فإذن أن الموضوع يحتاج إلى مساءلة لأنها قضية مهمة جداً.

الدكتور/ نورة الشملان

أتوجه بسؤالي إلى الدكتور صالح الزهراني؛ الأول يتعلق بعبدالقاهر وهو معروف عنه أنه اتجه إلى إثبات إعجاز القرآن ولكننا نجد اهتمامه بالنصوص الشعرية قد فاق اهتمامه بالنصوص القرآنية.! أما السؤال

الثاني فإننا نلاحظ أن عبدالقاهر حين يستشهد بنصين واحد من بيت السديم وآخر للمستكره فإنه يقرن البحتري بأبي تمام فيذكر للأول أجمل ما قال ويستشهد لأبي تمام بأسوأ ما قال. ألا يدل هذا على تعصب قد نادي عبدالقاهر بنبذة. ونجد أيضاً أن عبدالقاهر أكد على وجوب النظرة الكلية للنصوص لأن البيت لو قطع عن بقية الأبيات ذهب عنه رونقه. كذلك اهتمامه بالتأمل الباطني والتفسير النفسي للأبيات.

الدكتور / أحمد جاسم الحسين

أود أن أتساءل حول ما أثير من آراء هل يمكن ربط ما صنعه المرزوقي ببعض ما فعله مفسرو القرآن الكريم؟ ومن ثمة هل يمكن الحديث عن منهج بحثي عند المرزوقي ومنهج نفسي وما مدى تميزهما؟ وما مدى الاختلاف الذي يمكن أن نلحظه منهما؟ وثمة تساؤل حول ما قال دكتور الرشيد إن إعجاز القرآن هو أصل النقد العربي مع إثرائنا لأهمية القرآن الكريم فيما أثير من دراسات لغوية ونقدية وأدبية إذ إنني أرى أنه من الطبيعي أن كل أمة بعد أن تبدأ في تدوين تراثها وتحاول أن تبحث عن الضوابط التي تنظم هذا التراث؛ عن مؤسسات هذا التراث عن ما هي القواعد التي تنظم بعض ما قدم. وحول الديباجة لا أعرف هل يمكن أن يفيدنا الدكتور الحارثي حول الانتقال من المعنى اللغوي للمفردة للديباجة وما معنى الصلة بين المعنى اللغوي للديباجة ومن ثمة المعنى الاصطلاحي؛ وهل ثمة علاقة يمكن أن نلمسها.؟

الدكتور / محمد ربيع

سأنطلق أنا أيضاً من كلمة الدكتور عبدالله الغذامي وهنا أنطلق

من نقطة أخرى وهي مسألة التراسب المنشود من خلال البحوث وهي مسألة التناوب في هذا المنتدى وماذا نستفيد من التناول المدرسي لقضية مطروحة في الكتب دون أن يكون طرحها هنا مربوطاً لغرض ما لهذا المنتدى؟ وشاهدي على هذا أن الورقة الأولى عندما قرأت ملخصها ورأيت الباحث يركز على العبقرية توقعت أن يبرز لنا شيئاً خارقاً يدل على العبقرية وتكون هذه هي الإضافة التي يضيفها هذا المنتدى لجهود المرزوقي أو لعل رؤية أخرى مختلفة تدل على عبقرية حقيقية أيضاً! المحاضر يسرد علينا كثيراً مما نعرفه حتى عند غير المرزوقي وهنا أتساءل ما الغرض من هذا البحث؟ أما الدكتور ناصر فهناك مسألة ربط البلاغة بإعجاز القرآن وهذا أمر صحيح وأنا أتفق معه إلى حد كبير أن البلاغة خرجت من عباءة إعجاز القرآن كما قال؛ لكن الاقتصار على هذه الفكرة يوحي بأن العرب يذمون أكثر من أن تكون مدحاً لهم بمعنى إذا ربطنا العلوم بظرف طارئ حصل فكأن العرب لم يظهر عندهم علم للتأمل في الظاهرة إذا ربطنا النحو مثلاً بمسألة بنت أبو الأسود الدؤلي! فكيف ننفي عن العرب هذا التأمل في الوصول إلى دراسة الظاهرة اللغوية؟ ولماذا دائماً نركز على جزئية معينة قد تتجاوب أو تتناغم مع شعور عاطفي لنا ولابد أن تتجه الأنظار لهذا المقصد دون مضمون هذا الطرح!؟ وأعتقد أن هذا الخطاب قد يكون سائداً في هذه الجلسة! ولذا نجد الدكتور المريسي يطرح عبارة حقيقية عاطفية كثيراً ما شغلتني ووضعت أمامها علامات استفهام؛ وأريد منه إيضاح عبارة (إذا رأينا المشاكلة في نص اطمأننا إلى المشاكلة الكونية).

الدكتور / عوض الجميعي

بالنسبة لورقة الدكتور عسيلان أرى أن المرزوقي قد طرح قضايا

تهتم بدراسة جزئيات من النص وهي قضايا في اللغة وقضايا في الاستقامة وقضايا في البلاغة وقضايا في الصوت؛ كأنه كان يدرس حتى الأشكال النحوية! وسؤالي: هل هذا العمل الذي قدمه المرزوقي يمكن أن يكون ونحن الآن في عصر تقدمت فيه العلوم وتعددت فيه النظريات والآراء في النقد الأدبي والنقد الثقافي. هل هذه الآراء التي وقف عندها المرزوقي جديرة بأن تطرح بمسائل تفصيلية لجوانب النقد وجوانب المضمون والمعنى وجوانب الدراسات الصوتية وجوانب الدراسات النحوية وأثرها في الكشف عن معاني الأسلوب؟ كيف إذا تفضل الأستاذ الكريم بطرح إضاءة لطلابنا بمرحلة الدراسات العليا لكي تتكون لديهم دراسات عميقة في هذا المجال تستضيء بالدرس النقدي الحديث في هذه المرحلة.! أما الدكتور ناصر الرشيد فقد أشار إلى أن الباقلاني كان فعلاً ذكياً وكان متكلماً وذكاؤه وتعمقه في علم الكلام قاده إلى أن يقود دراسة مواصلة بين قصائد امرئ القيس والبحتري وبين نصوص من القرآن الكريم. ألا ترى أن الباقلاني كان من جهة قد اعتمد على الذين سبقوه كما تعلم وكان معاصراً للخطابي ومعاصراً للرماني؛ وأخذ كثيراً من آرائهم وإن لم يشر؛ وألا ترى أنه قد قسى على البحتري بعض الشيء لاسيما وأنني كثيراً ما أقرأ للإمام عبدالقاهر أنه كان ينظر بإعجاب إلى شعر البحتري وكثيراً ما كان يقتبس من الدلائل والأسرار؟ أما الدكتور الحارثي هل لفظة الديباجة مجرد لفظة أم مصطلح دلالي ومدى ارتباطه بحسن الديباجة وحسن الرونق التي أشار إليهما عبدالقاهر في كتابه دلائل الإعجاز؟ أما الدكتور صالح الزهراني فنحن جميعاً معجبون بآراء عبدالقاهر الجرجاني لاسيما حينما تحدث عن نظرية النظم التي ذكر من خلالها أنه بدراسة العلاقات ودراسة البنى التي يتكون منها النص وربط ذلك بمقتضى الحال أو بالموقف والمقال والمرسل والمتلقي؛ يمكن للناقد الفاحص العميق أن يتبين قدرة الشاعر وقدرة النظم في أداء المعنى.

الدكتور/ السيد إبراهيم

الدكتور ناصر الرشيد هل شعرت بأن ما قُدم في موضوع الإعجاز هل حقيقة حل إشكال التحدي؟ هناك مؤشرات كثيرة تدل على أنهم هم أنفسهم لم يشعروا بأن ما قدموه حل الإشكال.! ومن مظاهر ذلك القول بالصرفة لم يدع ممن يقول هذا القول وهذا رجل عالم مسلم وما أشرت إليه من كلام الباقلاني عن أن الطيران ليس كلاماً معجزاً هو أيضاً يكمن في المسألة؛ لأنه إذا كانت التوراة كلام الله فلماذا لا يقال إنها كلام معجز كذلك؟ تحديد الإعجاز باللفظ وأن النظم القرآني خرج عن المعهود في كلام العرب؛ ونحن نتعلم القرآن الكريم ونتعلم أساليبه ونتعلم نظمه وتحدث لنا دربة بالغة ونستطيع بعد ذلك أن نظهر أثره في كلامنا. والبشر يحاولون أن يضعوا مقاييس للكلام الإلهي والإعجاز وهذه مفارقة عجيبة! نحن نريد أن نعرف كيف نضع مقاييس للإعجاز ثم نحاول بناءً على هذه المقاييس أن نحكم على كلام الله سبحانه وتعالى.! هل يمكن الدخول إلى هذه المسألة من ملاحظة أن التعبير القرآني عادة يأتي بلفظ قولوا مثل القرآن أو أن يأتوا بمثل القرآن أو أن يأتوا بعشر سور؟! أما الدكتور مريسي فقد تناول مفردة واحدة وأنا أرى حقيقة أنه ينبغي البحث هكذا فيما يتعلق بالمفردات والمصطلحات اللفظية؛ لكن مازلت أشعر بالحاجة إلى تقصي الكلمة في نفوس كثيرة. الديباجة مرتبطة عند العرب بالسياق؛ فالديباج الحرير والعرب لهم كلف شديد بمسألة السياق؛ وأشير إلى قصيدة الديباج الخسرواني لسحيم العبد.

الدكتور/ محمود عمّار

نحن نعرف يا دكتور عسيلان جهودك الكثيرة في الحماسة بشكل عام فما موقع هذه الورقة من سائر اهتماماتك بدراسة المرزوقي والحماسة

ثم ما العلاقة بين المقدمة النظرية للحماسة عند المرزوقي وبين منهج المرزوقي في الشرح أيضاً؟ هذه النقاط التي عرجتم عليها حول ما يتفق فيه المرزوقي مع غيره من الشراح والنصوص الأدبية لابد أن تكون نقاط تفاهم.! أما الدكتور ناصر الرشيد، فأنا أتساءل عن العنوان؛ لماذا المقصدية لماذا هذه المفردة؟ وكان يغنينا عن هذا المصدر الصناعي كلمة مقصد بدلاً من المقصدية؟ ثم الباقلاني يعد المجدد الرابع على رأس السنة الرابعة من تاريخ الإسلام والقول بالصرفة ينبغي أن ينسب لصاحبه وهو النظام ولأن الإخوة صرفوا عن اسمه. ويرى الدكتور الرشيد أن هناك ثلاث نقاط انفرد بها؛ وهي الحديث عن لغة العرب والكتب المنزلة؛ ولكنني أريد منك أن تضيف نقطة لم يذكرها أحد وذكرها الباقلاني وهو الفرق بين القرآن الكريم وبين الحديث النبوي من قبيل التدليل على الإعجاز وهو ما يتبع المقولة الفرنسية؛ أن الأسلوب هو الرجل فنقول هذا قرآن وهذا حديث الرسول صلى الله عليه وسلم لذلك يقر الباقلاني أن القرآن كله معجز وفق كلام البشر لكنه فيما بينه وبين الحديث يتفاوت بلاغة.! أما الدكتور صالح الزهراني فقد قسم ابن قتيبة مراتب الكلام فقال ما حلى لفظه وهي نفسها المراتب التي عند عبدالقاهر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدكتور/ جريدي المنصوري

أرى أن موضوع الديباجة موضوع جيداً؛ لكن في ضوء ما قيل كنت أحسب أنني أعرف الديباجة حتى سمعت الموجز فتبين لي أنني لم أحط بها أو بشيء منها من قبل؛ وأن هذه الألفاظ وما كان يدور حولها في النقد القديم كلام ذوقي عائم بدرجة واضحة ولا يمكن أخذها علمياً؛ فلعلنا أحياناً نتابع أشياء ونتصور أننا سنصل إلى أشياء ونتبين أن تركها بصياغتها نفسها التي تُلحق بها مضمون ثقافتها التي وجدت؛ وبالتالي

فنجد أننا بالثقافة نصل إلى شيء آخر، ذلك أنها تتشكل من كتاب إلى كتاب ومن عقل إلى عقل ومن عصر، إلى عصر ولا يمكن أن نقول إن الديباجة عند فلان هي تحديداً تلك التي يتحدث عنها فلان.

أما الدكتور الرشيد فقد أشار إلى أن الباقلاني الذكي كيف عرف وهل اطلع على لغتها؟ كنت أود أن نناقش يا دكتور مسألة مثل هذه إذا جاء إلى أبيات البحتري.

ردود المشاركين على مداخلات النقاد
الجلسة الأولى


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدكتور/ عبدالله عسيلان

أحب أن أشكر الإخوة الذين أبدوا وجهة نظرهم حول الموضوع الذي طرحته؛ وهم صالح زيّاد الغامدي وعبدالرحمن المحسني وأحمد جاسم ومحمد ربيع ومحمود عمّار وعوض الجميعي. وكان بودي أن أقف مع تساؤل كل واحد منهم وقفات إيضاحية لكن الوقت لا يساعدنا. وأود أن أشير إلى عدد من الأمور التي طرحها الإخوة؛ ذلك أن الإجابة عنها موجودة في البحث الذي كتبته في «32» صفحة وفيه إجابات عن كثير من تساؤلاتهم. ولكن الذي لفت نظري هو د/ محمد ربيع حينما قال: إنني لم أت بشيء خارق للعادة؛ وأقول له لسنا جناً حتى نأتي بشيء خارق للعادة؛ لأن الخارق للعادة يأتي من الجن. لكن أستطيع أن أقول إن المرزوقي بالنسبة للشراح القدامى قد قدم وأضاف إضافة لا نجدها عند

ثلاث نماذج تطبيقية لمحاورة النص



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد العيد الخطراوي

تقديم

إننا نؤمن أن من حق أي قارئ أن يتذرع إلى النص ومحاورته بأية ذريعة يراها ملائمة، وأن يتوسل إلى تحقيق ذلك بأية وسيلة يجدها قادرة على أن تنقل علائقه بالنص من خارجه وحوافيه، إلى داخله وخوافيه، وكيفما كان الأمر فإن الأولوية تظل للذرائع اللغوية، وما عداها في نظرنا لا يعدو أن يكون مساعداً على فهم النص وفك رموزه، على أن الحاجة قد تشتد إلى هذا العنصر المساعد أحياناً، فيعتقد البعض أنه المفتاح الرئيس، نقول هذا في مواجهة من يقصر محاورة النص على مولج واحد، ثم يختصر ذلك المولج أيضاً على مفتاح واحد، فيضيق واسعاً، ويختصر في غير مواطن الاختصار، ونقوله في مواجهة من نسوا أو تناسوا الدور الذي كانت تقوم به علوم اللغة العربية من نحو وصرف وبلاغة وأسلوبيات، وغيرها، في محاورة النصوص، واستجلاء مواطن الجمال والجلال فيها، فإن تلك العلوم ما تزال تحمل في داخلها طاقات متجددة زاخرة بالعطاء، فإن النصوص الأدبية في جميع أحوالها ليست سوى حركة شعورية في ظل أنظمة لغوية، وطقوس تعبيرية، أي أنها في المحصلة تؤول إلى حركة لغوية مباشرة وغير مباشرة، خادمة للجوانب الفكرية والوجدانية، ينطبق ذلك على النص في حال تخلّقه وإنشائه، وفي حال تبدّله وإفشائه، فنحن ننشئه خلقاً لغوياً، ونتلقاه بناءً لغوياً، غير أننا في حالة الكتابة نرتحل إلى اللغة، وفي حالة التلقي نرتحل من اللغة وباللغة، شريطة أن لا نخلط بين الوسيلة والغاية، أو نعطي القداسة ما ليس بمقدس، وأن لا يتحول العمل الأدبي بين أيدينا إلى نص تطبيقي

لقواعد الدرس النحوي أو الصرفي أو البلاغي، أي أن الأدب يظل أدباً، وهؤلاء هم حماته وجنوده ووسائله وأدواته، أما كيف! فهذا ما جهد الشيخ عبدالقاهر الجرجاني ومن جاء بعده في إيضاحه وإجلائه، ولم يجئ بعدهم من ينميه ويعتمد عليه، ويسعى إلى الإفادة منه، خوفاً من الضلة أو جهلا بأصول المنهج، أو انبهارا بالقادم من الغرب.

وهناك أشياء مهمة أحس أن من الضروري التقديم بها بين يدي هذه الورقة، من شأنها أن تيسر أمر وصول أفكارها إلى القارئ أو المتلقي بعامة، وهذه الأشياء هي:

1 - أن اللغة في أساسها منطوقة، أما الكتابة فثانوية، فنحن تعلمنا جميعا الكلام قبل الكتابة، ونحن واجدون في القديم والحديث لغات تنطق ولا تكتب، ولم نهتد، إلى لغة تكتب ولا تنطق، ولا يتصور ذلك. وهذا يعني أن الأصوات هي مادة اللغة (إرسالاً - وانتقالاً - وتلقياً)، كما يعني أننا في حالة الكتابة إنما نقوم باختزان تلك المادة الصوتية عبر رموز هي الحروف والكلمات، ويكون نجاحنا في ذلك مرتهنا بمقدار نجاحنا في عملية التخزين، سواء كان ذلك في لغة الخطاب اليومي، أم في اللغة الإبداعية الأدبية.

2 - أن اللغة تقوم على نظام صوتي - ونظام صرفي - ونظام نحوي - وقائمة من المفردات تضم ما تستخدمه الجماعة اللغوية من كلمات (مدخل إلى علم اللغة ص 3/ للدكتور محمد حسن عبدالعزيز).

ولكل نظام من هذه الأنظمة نظامه الخاص به الذي يعمل به منفرداً، ويعمل في الوقت نفسه ضمن النظام العام الذي يحكم عامة الوحدات للتركيب.

أ - **فالوحدة الأولى**: هي النظام الصوتي أو (الفونيمات)، أي الحروف، وهي أصغر وحدات اللغة، وإنما تنصرف إلى حروف المباني، ولذا فإنه

لا معنى منفردا للفونيم، وإنما هو يسهم في الدلالة مع غيره، فالكاف، والتاء، والباء من (كَتَبَ) هي فونيمات ، لا يدل أي منها على معنى منفرد، بل تشترك مجتمعة في تكوين الفعل (كَتَبَ) الدال على أن أحدهم أحدث الكتابة في زمن ماض.

ولكنه بمخرجه وصفته أو مجموعة صفاته، ثم باقترانه مع أخواته من الفونيمات أو الحروف له علاقة برسم الصورة الكلية للعبارة وأداء المعنى، وتحديد المستوى الفني للعبارة.

وإن إبدال حرف بحرف أو فونيم بفونيم يظهر تأثيره مباشرة على معنى الكلمة، كما لو غيرت بعض فونيمات الكلمة السابقة، فقلت: كبت - بتك - تبل - بتل... إلى غير ذلك من التباديل.

ب - **والوحدة الثانية**: هي النظام الصرفي، أو (المورفيمات)، أو الكلمة، وهو أصغر وحدة لغوية ذات معنى في بناء اللغة، وتقوم المورفيمات في اللغة العربية أكثر ما تقوم على الاشتقاق وفق أنظمة معينة، لا على الإلصاق ، ولها أوضاع أخرى قليلة كالنحت والاقتراض.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وللأوضاع الصرفية في التركيب أهمية كبرى ذات تأثير مباشر أوغير مباشر في تحديد الدلالة والخطأ فيها، وكما أن الاستقامة فيها تعد من أغاليق (مفاتيح) النص، فإن الخطأ فيها يعد من مغالقه أو مغاليقه (أقفاله)، ولعل الاهتمام بمسألة المثلثات اللغوية إن في الفاء أو العين ونحوها من المباحث، وأوزان الجموع والتذكير والتأنيث والتثنية ونحوها كان منطلقا من الإحساس بهذه الأهمية.

جـ- **والوحدة الثالثة**: تتجلى في النظام النحوي، الذي ينشأ عنه الكلام، الذي عرّفه النحويون بأنه اللفظ المركب المفيد بالوضع، وأقصر الأشكال الممكنة للجملة هي: (فعل + اسم) = قام محمد. (اسم + اسم) = محمد قائم.

د- قائمة المفردات المستعملة، أو المعجم الخاص بها، وبما أن اللغة في تنام مستمر، فإن الأمر يستدعي أن تقوم الأمة بتجديد قواميسها ضمن خطة منتظمة ناشئة عن تقدير حجم الحاجة الماسة.

هـ- ويتكون من خلال الجمع بين تركيبين فأكثر ما يمكن أن يسمى أسلوبا أو طريقة للتعبير، وهو ما تلتقي على صعيده مواضعات علمي البلاغة والأسلوب.

ومما تقدم ندرك أن المكونات الأساسية للمعنى الكامل أو المركب هي وظيفة الأصوات والعناصر المعجمية والصرفية والنحوية، والموقف بتمامه (حسب علم الأسلوب) أو ما نسميه في البلاغة بمقتضى الحال.

3 - وضمن مزدحم من الأنظمة الثلاثية يبحث مقترحنا في رد الاعتبار لمنظومة علوم اللغة العربية في محاورة النص، نحب أن نضيف إلى ما تقدم التذكير بما يلي:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أ- أن للكلمة ثلاثة مستويات في الدلالة على معناها هي:

- **معنى معجمي أو وضعي**، نبحث عنه في المعاجم اللغوية، وهو الذي وضع ابتداء للكلمة على سبيل الحقيقة.

- **معنى اصطلاحي**، وهو الذي تتواطأ فئة معينة على وضع الكلمة له، وعادة ما تكون هناك علاقة قائمة بين المعنى المعجمي المنقول منه، والمعنى الاصطلاحي المنقول له، كلفظ الصلاة والزكاة في اصطلاح الفقهاء، ولا مشاحة في الاصطلاح.

- **معنى أدبي**: وهو الذي يكون من صنع الأديب وابتداعه، حيث يكشف الأديب عن علاقات خفية بين الكلمات، تجمع بين المتباعدات، وتبعث الحياة في الموات من الألفاظ، وبهذه العملية يتجدد شباب اللغة وتتفاوت الأجيال، ويحقق أهل الجيل الواحد التفاوت على نظرائهم

ومجاليليهم، فالأديب مسؤول عن لغته، ومطلوب منه في كل مرة أن يحقق شيئا من تجاوز السائد، وكسر النمطية اللغوية، لا بالخروج عن قواعد اللغة، ولكن بإنشاء هذه العلائق، وشحن المفردات بمعان جديدة لم تكن لها على مستوى المعجم والاصطلاح، ولعل من أهم جوانب الإعجاز البياني في القرآن الكريم هو تحقق هذا الكشف والشحن في آياته وكلماته وأساليبه، وهذا ما يشير له أبو تمام حين جاءه أحدهم بجرته ساخراً قائلاً: املأها لي من ماء الملام. مشيراً بذلك إلى قول أبي تمام:

لا تسقني ماء الملام فإنني صبٌّ قد استعذبت ماء بكائي

فقال: لا أعطيكه إلا بريشة من جناح الذل، يشير إلى قوله تعالى **﴿واخفض لهما جناح الذل من الرحمة﴾**.

وقد سمى القدامى بعض أنواع هذا التجديد إغراباً، كما نبه إليه صناع المعاجم، فتوسعوا في معاني الكلمات وفقا لتوسع الشعراء والأدباء في ذلك، وهذا ما يفسر تعويلهم على دواوين الشعر في شرح الكلمات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ب - أن مما يساعدنا على محاورة النص، وبخاصة النص القديم الذي تقوم بيننا وبينه بعض الحواجز اللغوية كالشعر الجاهلي، أن نتعامل معه على ثلاثة مستويات، فنقدم لكل بيت ثلاثة شروحات، ثم نعمد إلى الشرح الكلي للنص، وهذه الشروحات هي:

- **شرح لغوي** معجمي لمفردات البيت، نقدم فيه المعاني الحقيقية.
- **شرح علمي**، نقدم فيه المعنى المباشر للبيت اعتماداً على الحقيقة.
- **شرح أدبي**، تستثمر فيه الدلالات المتولدة من استخدامات الشاعر وتصويره وتخييله، معولين على الأوضاع الصوتية والصرفية والنحوية والبلاغية والأسلوبية، وهو ما نسميه بالأوضاع اللغوية المختلفة.

ج - أن النصوص في عامتها تؤول إلى ثلاثة أنواع:

- **نص نفعي خالص للتعامل اليومي**، يأتي بعيدا عن التأثيرات العاطفية والجماليات التعبيرية، فلا علاقة لنا به هنا.

- **نص يراد به التحدي والإعجاز**، وهو القرآن الكريم، وهو لسموه وكونه كلام الله تعالى ولمقومات متمثلة فيه، نظل نغترف منه ونحتذيه، ويظل تحديه لنا قائماً ومحفزاً لنا على التجويد، ويظل أيضاً قابلاً في كل عصر لقراءات جديدة يقوم بها المفسرون في مختلف العصور، وقد دخل إليه مجموعة من المفسرين من باب النحو والبلاغة، فبرعوا في تفسيره أيما براعة، منهم الزمخشري في القديم، والشعراوي في الحديث، وتصدى له أقوام من باب الأدب والنقد، فقدموا أنموذجاً متميزاً لتناول آياته، يأتي في القمة سيد قطب في «الظلال» دون منازع.

- **نص أدبي بشري**، وهو الذي يتنافس فيه المتنافسون، ونسعى إلى دخول مجاهله بأدواتنا المتاحة لنا من خلال منظومة علوم اللغة العربية، وإذا كنا نحتاج إلى هذه الأدوات في قراءة النص الأدبي الإعجازي فإننا نحتاج إليها في النص الأدبي البشري مرتين: في كتابة النص وقراءته معاً، ومن هنا تتضاعف أهمية هذه العلوم وإحسانها والتأهل للاعتماد عليها والإفادة منه.

د - أنا أتكلم باللغة العربية. أنا أكتب باللغة العربية، مقولة تعني أن كلامي وكتابتي يأتيان وفق نظام معين ، فنظام اللغة ثابت (أي الوعاء) والكلام والكتابة متغيران، (المُوعَى) فالمتكلم أو الكاتب (الواعي أو المُوعِي) له أن يبتدع ما يشاء، بل لا يستحق التقدير إلا إذا استطاع أن يفعل ذلك، لكن الحلْب يتم داخل الوعاء وليس خارجه، ولكي نحقق ذلك لابد أن نكون على دراية كاملة بالوعاء

ونوعيته وإمكاناته وطاقاته، ونحسن التصرف فيها بما يضمن تحقيق الإبداع المستمر والتجديد الدائم.

هـ - أنه لابد من أن نتمكن من معرفة وظيفة وحدات الكلام منفردة ومجتمعة، وتأثير بعضها على بعض، وأهميتها في السياق والمعمار الكلي للنص، فللحروف بنوعيها: (المبنى والمعنى) مباحثها، وللأسماء مباحثها، وللأفعال كذلك مباحثها، وتحقيق ذلك هو الذي يحدد بلاغة العبارات، وأدبية الأساليب، ولهذا نجد سيبويه يذكر في مطلع كتابه المسند والمسند إليه، وباب الإخبار عن النكرة بالنكرة، والاستفهام والأمر، والنهي، ويوازن بين الجمل من حيث ترتيب أجزائها، في أداء المعاني وجمال التأليف، فيقول - مثلاً -:

(وإنما قيل: دعاء، لأنه استعظم أن يقال: أمر أو نهي، وذلك قولك: اللهم زيداً فاغفر ذنبه، وزيداً فأصلح شأنه، وعَمْراً ليجزه الله خيراً، وتقول: زيداً قطع الله يده، وزيداً أَمَرَّ الله عليه العيش، لأن معناه معنى زيدا ليقطع الله يده).

وتحدث سيبويه أيضا عن أساليب النداء، والإيجاز والاختصار، وأشار إلى بعض فنون البيان كالتشبيه والمجاز، وذكر المبرِّد كثيراً من فنون التعبير في كتابيه «المقتضب» و«الكامل»، ووازن بين قول وقول.

ووجد عبد القاهر علماء عصره قد جمد بين أيديهم النحو، كما هو جامد في أكثر مؤسساتنا التعليمية اليوم، حيث صرفوا فيه جلّ هممهم أو كله إلى الإعراب والبناء، فحمل عليهم، وأظهر خطأهم في ذلك ، فقال مخاطباً ذلك الذي أساء فهم وظيفة النحو:

(وأما النحو فظننتهُ ضرباً من التكلف، وباباً من التعسف، وشيئاً لا يَستند إلى أصل ولا يُعتَمد فيه على عقل، وأن ما زاد منه على معرفة الرفع والنصب، وما يتصل بذلك مما تجده في المبادىء، فهو فضل لا يجدي

نفعاً، ولا تحصل منه على فائدة، وضربوا له المَثَل بالملح، كما عرفت إلى أشباه لهذه الظنون في القبيلين، وآراء لو علموا مغبتها وما تقود إليه، لتعوّذوا بالله منها، ولأنفوا لأنفسهم من الرضا بها، ذاك لأنهم بإيثارهم الجهل بذلك على العلم في معنى الصادّ عن سبيل الله، والمبتغي إطفاء نور الله تعالى). (دلائل الإعجاز، ص 6، دار المعرفة)

ولم يكتف بهذه اللفتة العابرة، لبيان خطأ هذا الموقف الذي يقفه بعض طلاب العلم من علم النحو، جهلاً منهم بأهميته الحقيقية، واكتفاء منهم بحفظ القاعدة والشاهد، حتى أصبح هذا العلم مستثقلا لدى جميع الطبقات، بل تصدى لبيان أهميته وإيضاح مكانه في بنية الجملة، فقال:

(إذ كان قد عُلم أن الألفاظ مُغلقة على معانيها، حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وأنه المعيار الذي لا يُتَبَيَّنُ نقصانُ كلامٍ ورجحانه حتى يعرض عليه، والمقياس الذي لا يُعرف صحيح من سقيم حتى يُرجع إليه، ولا ينكر ذلك إلا من نكر حسَّه، وإلا من غالط في الحقائق نفسه. وإذا كان الأمر كذلك فليت شعري ما عذر من تهاون به وزهد فيه، ولم يَرَ أن يستسقيه من مصبه، ويأخذه من معدنه، ورضي لنفسه بالنقص، والكمال لها معرِّض، وآثر الغبينة وهو يجد إلى الربح سبيلاً).

(دلائل الإعجاز، ص 23)

والنحو عنده ميزان الكلام، ولا يستقيم معناه ولا تحصل دلالته إلا بمراعاة أحكام النحو، بل إنه يرى أن الفكر لا يتعلق بالمعاني المفردة للكلمات، بل لابد من تصور معاني النحو، من حيث وقوعُ الكلمةِ الواردة على الذهن فاعلاً أو مفعولاً و نحو ذلك، قال:

(فإنك إذا فكرت في الفعلين أو الاسمين تريد أن تخبر بأحدهما عن الشيء، أيهما أولى أن تخبر به عنه وأشبه بغرضك، مثل أن تنظر أيهما

أمدح وأذم، أو فكرت في الشيئين تريد أن تشبّه الشيء بأحدهما أيهما أشبه به، كنت قد فكرت في معاني أنفُسِ الكلم، إلا أن فكْرك ذلك لم يكن إلا من بعد أن توخيت فيها معنى من معاني النحو، وهو أنْ أردت جعْلَ الاسم الذي فكرتَ فيه خبراً عن شيء أردت فيه مدحاً أو ذماً أو تشبيهاً أو غير ذلك من الأغراض، ولم تجيء إلى فعل أو اسم ففكرت فيه فرداً ومن غير أن كان لك قصد أن تجعله خبراً أو غير خبر، فاعرف ذلك). (دلائل الإعجاز، ص 304)

وضرب مثلاً لذلك يوضح به كلامه، بيت بشار بن برد:

كأنَّ مُـثـارَ الـنـقـع فـوق رؤوسـنـا وأسـيـافَـنا: لـيـل تـهـاوَى كـواكـبُـه

فأكد استحالة أن يكون بشار قد أخطر معاني هذه الكلم بباله أفرادا عارية من معاني النحو، وشرح ذلك ووضحه.

ووقف عبدالقاهر نفسه للدفاع عن النحو، وبيان خصائصه وارتباطه بنظم الكلام الذي بنى عليه نظريته، وأوضح فكرته بإيجاز في مدخل كتابه «دلائل الإعجاز»، ثم فصلها، قال:

(هذا كلام وجيز يطّلع به الناظر على أصول النحو جملة، وكل ما به يكون النظم دُفْعةً، وينظر منه في مرآة تريه الأشياء المتباعدة الأمكنة قد التقت له، حتى رآها في مكان واحد). (دلائل الإعجاز، ص 13)

ويكاد كتاب «دلائل الإعجاز» ينفرد بدراسة الموضوعات النحوية من الوجهة البلاغية. والموضوعات التي عالجها بأسلوب العالم الأديب هي: التقديم والتأخير - والتعريف والتنكير - والفصل والوصل - والقصر والاختصاص - وما يتعلق بذلك.

ففي التقديم والتأخير - مثلاً - ذكر أهمية هذا الأسلوب، فقال:

(هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية،

لايزال يفتّر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولاتزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سببَ أنْ راقك ولَطُفَ عندك: أن قُدّم فيه شيء، وحوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان).

(دلائل الإعجاز، ص 96)

ثم قسم التقديم إلى قسمين:

1 - تقديم على نية التأخير: وهو ما يبقى المقدم فيه على حكمه الإعرابي الذي له قبل التقديم، مثل: منطلق زيدٌ، وعمراً ضربتُ، وراكباً جئت. فلايزال الأول خبراً، والثاني مفعولاً، والثالث حالاً.

2 - تقديم لا على نية التأخير: وهو ما ينقل المقدّم من حكم إلى حكم، ومن إعراب إلى إعراب، مثل: زيدٌ ضربته. أصله ضربتُ زيداً، فقُدّم المفعول به وجُعل مبتدأ، وأعرب بالرفع بعد أن كان منصوباً.

ثم ذكر أن النحاة بما فيهم سيبويه لم ينبّهوا إلا إلى غرض واحد من أغراض التقديم، وهو الاهتمام، مع أن هناك أغراضاً أخرى كثيرة، مضى يوضحها، فتحدث عن تقديم المستفهم عنه بالهمزة، والفرق بين تقديم الفعل وتقديم الاسم، وتقديم المفعول على الفعل مع الاستفهام، والتقديم والتأخير مع النفي، والتقديم والتأخير في الخبر المثبت، وتقديم النكرة على الفعل وعكسه.

ومن الأشياء التي لم يهتم بها النحاة كثيرا واهتم بها عبدالقاهر، متعلقات الفعل، قال عنها عبد القاهر: (**إن متعلقات الفعل تغير معنى جزأي الجملة**). وضرب لذلك مثلاً ببيت الفرزدق:

**وما حملت أمُّ امرىء في ضلوعها		أعقَّ من الجاني عليها هجائيا**

فلولا أن معنى الجملة يصير بالبناء عليها شيئاً غير الذي كان، ويتغير في ذاته، لكان محالاً أن يكون البيت بحيث تراه من الحس والمزية،

وأن يكون معناه خاصا بالفرزدق، وأن يُقضَى له بالسبق إليه، إذ ليس في الجملة التي بُني عليها ما يوجب شيئا من ذلك، قال:

(والنكتة التي يجب أن تراعى في هذا، أنه لا تتبين لك صورة المعنى الذي هو معنى الفرزدق، إلا عند آخر حرف من البيت. حتى إن قطعت عنه قوله: (هجائيا)، بل الياء التي هي ضمير الفرزدق، لم يكن الذي تعقله منه مما أراده الفرزدق بسبيل، لأن غرضه تهويل أمر هجائه والتحذير منه، وأنّ من عرّض أمه له كان قد عرّضها لأعظم ما يكون من الشر). (دلائل الإعجاز، ص 388)

هذا هو فهم عبد القاهر للنحو، وهو فهم واسع عميق، يرسم طريقة جديدة للبحث النحوي، وقد أثمرت دراسته للنحو على هذا الوجه نظرية النظم التي عرفت به.

ويطيب لي أن أحيل إلى نظرية النظم لديه بما يشرح وجهة نظرنا في وجوب تبني هذا المنهج، وذلك فيما سبق أن كتبناه في مناسبة مشابهة.

ثم نورد نماذجنا التطبيقية الثلاثة التي يمثل الأول منها: الشعر الأموي، وهو يعالج المفضلية الثالثة والثلاثين للشاعر جبيهاء الأشجعي والتي مطلعها:

أمولى بني تيم، ألستَ مؤدياً منيحتَنا فيما تؤدّى المنائحُ

ويمثل النموذج الثاني: الشعر السعودي المعاصر، وهو يحاور قصيدة (أنت الرياض) للشاعر غازي القصيبي. والتي مطلعها:

كأنك أنت الرياض

بأبعادها.. بانسكاب الصحاري

على قدميها

ويمثل الثالث منها: الشعر العربي في الآفاق العربية الأخرى خارج المملكة العربية السعودية، وهو يقدم قراءة لقصيدة (من أغاني الرعاة) لأبي القاسم الشابي. والتي مطلعها:

أقبل الصبح يغني　　　　للحياة الناعسه
والربا تحلم في　　　　ظل الغصون المائسه
والصبا ترقص أورا　　　　ق الزهور اليابسه
وتهادى النور في تلـ　　　　ـك الفجاج الدامسه

آمل أن يكون فيما قدمته الجدوى والنفع، وأن أكون قد استطعت تقديمه بوضوح، وأستميحكم العذر فيما قد يكون بدر مني من خطأ وزلل، فحسبي أنني حاولت..



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

د. محمد العيد الخطراوي

نظرية النظم عند عبدالقاهر

من المعلوم أن نظرية النظم لم تنضج على يد عبدالقاهر إلا بعد أن مرت في تخلقها بأطوار كثيرة، وقد أشرنا في الملخص (المقدمة) إلى الجهد الذي بذله الشيخ في إيضاح أهمية علم النحو، وتركيزه عليه في النص الأدبي نقداً وإبداعاً، ونود الآن أن نتناول نظرية النظم التي قلنا إنها اكتملت على يديه، فقد استطاع عبدالقاهر - كما قلنا - أن يستثمر فكرة النظم التي كانت سائدة قبله في بيئة الدراسات الإعجازية واللغوية، وأن يبلورها ويوضحها في أسلوب نظرية متكاملة، معتمداً فيها على

المعاني النحوية، إذ النظم عنده هو تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض.

ولإيضاح هذا التعريف قال: (**إن الكلم ثلاث: اسم، وفعل، وحرف، وللتعليق فيما بينها ثلاث طرق هي:**

1 - تعلق اسم باسم : وذلك بأن يكون خبرا عنه، أو حالا منه، أو تابعاً له - أي: صفة، أو تأكيداً، أو عطفاً بحرف، أو بدلاً، أو عطف بيان - أو بأن يكون الأول مضافا إلى الثاني، أو بأن يكون الأول عاملا في الثاني عمل الفعل، أو بأن يكون الثاني تمييزاً للأول.

2 - تعلق اسم بفعل: وذلك بأن يكون فاعلاً له، أو مفعولاً به، أو مفعولا فيه، أو مفعولاً معه، أو مفعولا له، أو أن يكون منزلا منزلة المفعول، كخبر كان، والحال، والتمييز المنتصب، والمستثنى المنصوب عن تمام الكلام.

3 - تعلق الحرف بهما: ويأتي على ثلاثة أضرب:

أ - أن يتوسط الحرف بين الفعل والاسم، وذلك في حروف الجر، التي من شأنها تعدية الفعل إلى الاسم، والواو التي بمعنى مع، وإلا الاستثنائي .

ب - الحرف المتوسط بين اسمين أو فعلين بحيث يدخل الثاني في عمل العامل الأول، كحروف العطف.

جـ - الحرف المتعلق بمجموع الجملة - ويكون في الأول - وذلك كتعلق حرف النفي والاستفهام والشرط والجزاء، بما يدخل عليه). (دلائل الإعجاز، ص 13)

وواضح أن كل ما ذكره عبدالقاهر هنا، هو من المعاني النحوية،

وواضح أيضاً أن الكلام لا يتكون من جزء واحد بل لابد من مسند ومسند إليه.

ويقول عبدالقاهر مؤكداً أن النظم ليس سوى توخي المعاني النحوية:

(واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعملَ على قوانينه وأصوله، وتعرفَ مناهجه التي نهُجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخلّ بشيء منها، وذلك أنا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه:

فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك: زيدٌ منطلقٌ، وزيد ينطلق، وينطلق زيد، ومنطلقٌ زيد، وزيد المنطلق، والمنطلق زيد، وزيد هو المنطلق، وزيد هو منطلقٌ.

وفي الشرط والجزاء ينظر إلى الوجوه التي تراها في قولك: إن تخرجْ أخرجْ، وإن خرجتَ خرجتُ، وإن تخرج فأنا خارجٌ، وأنا خارج إن خرجتَ، وأنا إن خرجتَ خارج.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي الحال ينظر إلى الوجوه التي تراها في قولك: جاءني زيد مسرعاً، وجاءني يسرعُ، وجاءني وهو مسرع، أو هو يسرع، وجاءني قد أسرع، وجاءني وقد أسرع. فيعرف لكل من ذلك موضعه، ويجيء به حيث ينبغي له.

وفي الحروف ينظر إلى التي يشترك منها في معنى، ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية في ذلك المعنى ، فيضع كلا من ذلك في خاص معناه، نحو أن تجيء بـ «ما» في نفي الحال، وبـ «لا» في نفي الاستقبال، وبـ «أن» فيما يترجح بين أن يكون وأنه لا يكون...) الخ.

ثم يقول: **(فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة.وذلك الفساد هو**

تلك المزية وذلك الفضل، إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله ويتصل بباب من أبوابه) (دلائل الإعجاز، ص 78)

وهكذا قرر عبدالقاهر أن الأمر في الكلام أي كلام، يتعلق في حقيقته بمعاني العبارات ووضع الألفاظ مواضعها، لا بمعرفة المعاني اللغوية للألفاظ، ولا بمعرفة قواعد النحو والصرف وأسماء موضوعاتها. والقارئ لكتابات السكاكي في علم المعاني، يدرك أنه إنما بنى ذلك على فكرة عبد القاهر في نظم الكلام.

ومما أورده عبد القاهر لفساد النظم قول الفرزدق يمدح والي المدينة إبراهيم بن هشام المخزومي، خال الخليفة هشام بن عبدالملك:

وما مثلُه في الناس إلا مُملَّكاً أبو أمِّه حيٌّ أبوه يقاربُهْ

وعقب عليه قائلاً: **(فانظر، أيتصور أن يكون ذمه للفظه من حيث إنك أنكرت شيئاً من حروفه؟ أو صادفت وحشياً غريباً، أو سوقياً ضعيفاً؟ أم لأنه لم يرتب الألفاظ في الذكر على موجب ترتب المعاني في الفكر، فكدّ وكدّر، ومنع السامع أن يفهم الغرض إلا أن يقدّم ويؤخر، ثم أسرف في إبطال النظام وإبعاد المرام، وصار كمن رمى بأجزاء تتألف منها صورة، ولكن بعد أن يراجَع فيها باب من الهندسة، لفرط ما عادى بين أشكالها، وشدة ما خالف بين أوضاعها)** (دلائل الإعجاز، ص 92)

ثم أتى بأمثلة للنظم السليم الرائق، ليوضح من خلالها فكرته، ومن ذلك قول البحتري:

بلونا ضرائبَ من قد نرى فما إنْ رأينا لفتحٍ ضَريبا
هو المرءُ أبدت له الحادثا تُ عزماً وشيكاً، ورأياً صَليبا
تنقَّل في خُلُقَي سؤدد سماحاً مرجّى، وبأساً مَهيبا
فكالسيفِ إن جئتَه صارخًا وكالبحر إن جئتَه مُستثيبا

قال: (فإذا رأيتها قد راقتك وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازا في نفسك ، فعد فانظر في السبب، واستقص في النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدم وأخر، وعرف ونكر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرر، وتوخى على الجملة وجها من الوجوه التي يقتضيها علم النحو، فأصابه في ذلك كله، ثم لطف موضع صوابه، وأتى مأتىً يوجبا الفضيلة، أفلا ترى أول شيء يروقك منها قوله: (هو المرء أبدت له الحادثات) ثم قوله (تنقّل في خلقي سؤدد) بتنكير السؤدد، وإضافة الخُلُقين إليه، ثم قوله (فكالسيف) وعطفه بالفاء مع حذف المبتدأ، لأن المعنى لا محالة فهو كالسيف، ثم تكريره الكاف في قوله: (وكالبحر)، ثم أن قرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطاً جوابه فيه، ثم أن أخرج من كل واحد من الشرطين حالاً على مثال ما أخرج من الآخر، وذلك كقوله (صارخاً) هناك، و(مستثيباً) هاهنا، لا ترى حسنا تنسبه إلى النظم ليس سببه ما عددتُ ، أو ما هو في حكم ما عددتُ، فاعرف ذلك). (دلائل الإعجاز، ص 59)

ولا شك أن مثل هذا التناول للنص الأدبي شعراً ونثراً، يكشف عن القيمة الحقيقة للمعاني النحوية، ويعطي النقاد فرصة للغوص في مجاهل النص واستكنهاه الطاقات الشعورية الكامنة فيه، والتي تناغمت مع الأداء النحوي للجملة فنظمتها على صورة معينة وبناء مخصوص، ولعلنا نذكر هنا المقولة المشهورة التي يتناقلها بعض المعربين وهم على حق فيما ذهبوا إليه، وهي قولهم: إن الإعراب فرع المعنى. فالمعنى هو الأساس، وهو الذي نبحث عنه ونفتش عليه، ويكون الإعراب تبعاً له، والمعنى هو الذي يحدد علاقة الألفاظ ببعضها، ويحدد مواقعها من الجملة ذكراً وحذفا، وتقديماً وتأخيراً، ونحو ذلك يقول عبدالقاهر:

(ومن العجب أنا إذا نظرنا في الإعراب وجدنا التفاضل فيه محالاً، لأنه لا يتصور أن يكون للرفع والنصب في كلام مزية عليهما في كلام

آخر، وإنما الذي يتصور أن يكون هاهنا كلامان قد وقع في إعرابهما خلل، ثم كان أحدهما أكثر صوابا من الآخر، وكلامان قد استمرّ أحدهما على الصواب ولم يستمرّ الآخر، ولا يكون هذا تفاضلا في الإعراب، ولكن تركا له في شيء واستعمالا له في آخر). (دلائل الإعجاز، ص 98)

والذي لا شك فيه هو أن الكلام تتفاوت مستوياته الفنية، وتختلف حسب مزايا تتوافر في هذا ولا تتوافر في ذاك، وخصائص متحققة هنا وليست متحققة هناك، والعمود الفقري لجميع هذه المزايا عند عبد القاهر الجرجاني هو النظم المتوخى فيه المعاني النحوية، فليست المزايا عند عبدالقاهر الجرجاني هو النظم المتوخى فيه المعاني النحوية، فليست المزية بين الكتاب راجعة إلى معرفة الألفاظ، لأن المزية إنما تكون الفكر والنظر، وليس للفظ صفة تستنبط بالفكر، ويستعان عليها بالروية، وليست المزية بمعرفة الإعراب، لأنه أيضاً لا يستنبط بالفكر، فيتفاضل فيه الناس، وهو مشترك بين العرب كلهم، وليس أحدهم أعلم من الآخر في أن إعراب الفاعل الرفع، والمفعول النصب، والمضاف إليه الجر، وإنما يتمايزون فيما يوجب الفاعلية للشيء إذا كان إيجابها عن طريق المجاز، كقوله تعالى: ﴿فما ربحت تجارتهم﴾، ونحو ذلك، وليست المزية بالمعرفة اللغوية، لأن ذلك لا يؤدي إلى التفاوت بين الكلام، وغلط الناس في هذا الباب كثير، فمن ذلك أنك تجد كثيراً ممن يتكلم في شأن البلاغة، إذا ذكر أن للعرب الفضل والمزية في حسن النظم والتأليف، وأن لهم في ذلك شأواً لا يبلغه الدخلاء في كلامهم والمولدون، جعل يعلل ذلك بأن يقول: لا غرو، فإن اللغة لهم بالطبع ولنا بالتكلف، ولن يبلغ الدخيل في اللغات والألسنة مبلغ من نشأ عليها، وبدئ من أول خلقه بها، وأشباه هذا، مما يوهم أن المزية أتتهم من جانب العلم باللغة، وهو خطأ عظيم منكر، يفضي بقائله إلى رفع الإعجاز من حيث لا يعلم، وذلك أنه لا يثبت إعجاز حتى تثبت مزايا تفوق علوم البشر وتقصر قوى نظرهم عنها، وليست المزية عنده أيضاً

في معرفة الفروق بين الأدوات أو المفردات اللغوية، ولكن المزية في العلم بمواضعها وما ينبغي أن يصنع فيها، فلا يفيدنا - مثلاً - معرفة أن الواو للجمع، والفاء للتعقيب بغير تراخ، وثم له بشرط التراخي، وإن لكذا، وإذا لكذا، ولكن المفيد أن نعرف لكل من ذلك موضعه حين الاستعمال. يقول عبد القاهر:

(إن المزية لو كانت تجب من أجل اللغة والعلم بأوضاعها، وما أراده الواضع فيها، لكان ينبغي أن لا تجب (المزية) إلا بمثل الفرق بين الفاء وثم وإن وإذ، وما أشبه ذلك، مما يعبر عنه وضع لغوي، فكانت لا تجب بالفصل، وترك العطف، وبالحذف، والتكرار، والتقديم والتأخير، وسائر ما هو هيئة يحدثها لك التأليف، ويقتضيها الغرض الذي تؤمّ، والمعنى الذي تقصد، وكان ينبغي أن لا تجب المزية بما يبتدئه الشاعر والخطيب في كلامه، من استعارة اللفظ للشيء لم يُستَعر له، وأن لا تكون الفضيلة إلا في استعارة قد تُعورفت في كلام العرب، وكفى بذلك جهلاً)

(دلائل الإعجاز، ص 129)

فالنظم والتأليف كما قال عبدالقاهر:

(عمل يعمله مؤلف الكلام في معاني الكلم، لا في ألفاظها، وهو بما يصنع في سبيل من يأخذ الأصباغ المختلفة، فيتوخى فيها ترتيباً يحدث عنه ضروب من النقش والوشي) (دلائل الإعجاز، ص 130)

ثم أوضح سبب اشتباه الأمر على الناس، في ردهم مزية النظم إلى الألفاظ، فقال:

(وسبب دخول الشبهة على من دخلت عليه، أنه لما رأى المعاني لا تتجلى إلا من الألفاظ، وكان لا يوقَفُ على الأمور التي بتوخيها يكون النظم إلا بأن ينظر إلى الألفاظ مرتبة على الأنحاء التي يوجبها ترتيب

المعاني في النفس، وجرت العادة بأن تكون المعاملة مع الألفاظ فيقال: قد نظم ألفاظا فأحسن نظمها، وألف كلمات فأجاد تأليفها: جعل الألفاظ الأصل في النظم، وجعله يتوخى فيها أنفسها، وترك أن يفكر في الذي بيّنّاه، من أن النظم هو توخي معاني النحو في معاني الكلم، وأن توخيها في متون الألفاظ). (دلائل الإعجاز، ص 135)

فالمزايا في النظم ترجع إلى: المعاني، والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمال بعضها مع بعض.

ثم ذكر أن من النظم ما لا ترى مزيته إلا بعد قراءة القطعة الشعرية كلها كأبيات البحتري:

تنقَّل في خُلُقَي سؤدد سماحاً مرجّى، وبأساً مَهيبا

ومنه ما يهجم الحسن فيه دفعة واحدة، حتى يعرف من البيت الواحد مكان الشاعر من الفضل، وموضعه من الحذق وأنه خرج من تحت يد صنّاع، قال:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(وذلك ما إذا أنشدته وضعت فيه اليد على شيء، فقلت: هذا، هذا، وما كان كذلك فهو الشعر الشاعر، والكلام الفاخر، والنمط العالي الشريف، والذي لا تجده إلا في شعر الفحول البُزْل، ثم المطبوعين الذين يلهمون القول إلهاما، ثم تحتاج إلى أن تستقرئ عدة قصائد، بل أن تفلي ديوانا من الشعر، حتى تجمع منه عدة أبيات، وذلك مثل قول الأول:

تمنّانا ليلقانا بقوم تَخالُ بياضَ لامِهِمُ السَّرابا

فقد لاقيتنا فرأيتَ حرباً عَواناً تمنعُ الشيخَ الشرابا

انظر إلى موضع الفاء في قوله: **(فقد لاقيتنا فرأيت حربا)**.

ومثل قول ابن الدمينة:

أبيني، أفي يمنى يديكِ جعلتِني　　　فأفرحَ، أم صيّرتِني في شمالكِ؟
أبيتُ كأني بين شقّين من عصا　　　حذارَ الردى، أو خيفةً من زيالك
تعاللتِ كي أشجى، وما بكِ علّة　　　تريدين قتلي؟، قد ظفرتِ بذلكِ!

انظر إلى الفصل والاستئناف في قوله: (تريدين قتلي... قد ظفرت بذلك).

(ومن النظم ما يتحد في الوضع، ويدق فيه الصنع، وذلك أن تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن يحتاج في الجملة إلى أن توضع في النفس وضعاً واحداً، وأن يكون الحال فيها حال الباني، يضع بيمينه هاهنا في حال ما يضع بيساره هناك، وليس فيما يجيء على هذا الوصف حد يحصره، وقانون يحيط به، فإنه يجيء على وجوه شتى وأنحاء مختلفة، فمن ذلك أن يزاوج بين معنيين في الشرط والجزاء معاً، كقول البحتري:

إذا ما نهى الناهي فلجَّ بي الهوى　　　أصاختْ إلى الواشي فلجَّ بها الهجرُ

وقوله:

إذا احتربت يوماً ففاضَتْ دماؤها　　　تذكرتِ القربى ففاضتْ دموعُها

ومن الكلام ما لا يحتاج إلى فكر وروية لكي ينتظم، بل سبيله في ضم بعضه إلى بعض سبيل من عمد إلى لآلٍ فخرطها في سلك لا يبغي أكثر من أن يمنعها لاتفرق... وذلك إذا كان المعنى لا يحتاج أن يصنع فيه شيء غير عطف لفظ على مثله، كقول الجاحظ: (جنّبك الله الشبهة، وعمك من الحيرة، وجعل بينك وبين المعرفة نسباً، وبين الصدق سبباً...) الخ. (دلائل الإعجاز، ص 145)

ولا يقف الأمر عند هذا الحد، بل إن كثيراً من الصور البيانية

ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم، والوقوف على حقيقته، وقد تكون الاستعارة مبتذلة، ولكن النظم يكسبها طلاوة، كقول المتنبي:

وقيّدتُ نفسي في هواكِ محبةً　　　ومن وجد الإحسانَ قيدا تقيّدا

فإن أصل الاستعارة في التقييد المعروف يعرفه حتى العامة، ولكن المتنبي أكسبه جدة.

ولا يكون ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصنعة، إن لم يقدم فيه ما قدم، ولم يؤخر ما أخر، وبدأ بالذي ثنى به، أو ثنى بالذي ثلث به: لن تحصل تلك الصورة وتلك الصنعة.. ثم قال:

(ويؤدي تغيير النظم إلى تغيير بلاغة العبارة، ويخرجها في مخرج لا تحس معه الإحساس الأول قبل التغيير، ومثال ذلك قول ابن المعتز:

وإني على إشفاقِ عيني من العدى　　　لتجمَحُ مني نظرةٌ، ثم أطرقُ

فليست الطلاوة هنا من الاستعارة في (تجمح)، وإنما لأنه قال في أول البيت: (وإني) حتى دخل اللام في قوله (تجمح) ثم قوله: (مني)، ثم لأن قال (نظرة)، ولم يقل: (النظر) مثلاً، ثم لمكان (ثم) في قوله: (ثم أطرق)... ثم اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله: (على إشفاق عيني من العدى). (دلائل الإعجاز، ص 154)

هكذا أوضح عبدالقاهر نظرية النظم إيضاحاً كاملاً، وإن كان شيء يؤخذ عليه فهو عدم الاستيعاب في التوضيح عند التطبيق والتمثيل أحياناً، حيث يكتفي بالإحالة على الذوق.

ولكي لا يقف كلامنا عند مجرد الحماسة لمنظومة علوم اللغة العربية في محاورة النص، والدعوة إلى رد اعتبارها في هذا الصدد، رأينا أن نعرض على القارئ الكريم ثلاثة نماذج تطبيقية للقراءة المعتمدة على هذه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المنظومة، وقد وعدنا بذلك في المقدمة، فإلى النماذج الثلاثة المهيأة للحوار، مع ملاحظة أنه وإن انتظمها نفس واحد لكنها كتبت في فترات متفاوتة.

النموذج الأول:

تهميشات على المفضلية الثالثة والثلاثين

(منيحة جبيهاء الأشجعي)

أما جُبيهاء فشاعر أموي، اسمه: يزيد بن حُميِّمة بن عُبيد بن عقيلة، يرجع نسبه إلى أشجع، وقد كانت هذه القبيلة الغطفانية، القيس عيلانية، تسكن منطقة القصيم الحالية مما يلي (عنيزة).

وجُبيهاء لقب له، وبعضهم ينطقها بالتكبير: (جَبْهاء)، ولم يعللوا هذا اللقب، ولم يذكروا إن كان مشعرا بالمدح أو بالذم، وربما كان لبروز في جبهته، أو لاتصافه بالمجابهة وقدرته عليها..!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهو من الشعراء الأمويين الذين أخلصوا لباديتهم، وتمسكوا ببداوتهم، وعزفوا عن الحواضر وما فيها من لين ودعة، ومع فصاحة لسانه وجمال أشعاره، وخبث هجائه لم يكن من الفحول، بل كان من المقلين، وقد نوى ذات مرة أن ينزح إلى المدينة المنورة، ثم عدل عن ذلك في قصة ذكرها صاحب الأغاني، ولم يكرر المحاولة مرة أخرى.

وأما المنيحة وهي موضوعنا، أو العنوان الذي اخترناه لقصيدة الشاعر: (المفضلية 33) والتي مطلعها:

أمولى بني تيم، ألستَ مؤدياً		منيحتَنا فيما تؤدَّى المنائحُ

فقصتها أنه صادف أن جاور (جبيهاء) في بني تيم بن معاوية بن

سُلَيم بن أشجع، من بني عمومته، فاستمنحه أحدهم (قيل: إنه من مواليهم، وقد لا يكون كذلك) عنزاً تسمى (غَمْرة)، أو (صَعدة)، وقد كانوا يضعون الأعلام للأزمان والأماكن والحيوان والحشرات، كما يضعونها للأناسي، يقول ابن مالك في باب العلم:

اسمٌ يعيِّنُ المسمى مطلقاً　　　علمُه ،كجعفرٍ، وخِرْنِقا
وقَرَنٍ، وعَدَنٍ، ولاحق　　　وشَذْقَمٍ، وهَيْلَةٍ، وواشق

(جعفر: اسم رجل، وأصله النهر. خِرْنِق: اسم امرأة، هي أخت طرفة بن العبد لأمه، قَرَن: اسم قبيلة. عدن: اسم مكان. لاحق: اسم فرس. شَذْقَم: اسم جمل. هَيلة: اسم شاة. واشق: اسم كلب) وهكذا..

فمنحه إياها، وظلت زمناً طويلاً معه، حتى اعتقد (جبيهاء) أنه لا ينوي ردها إليه، فقال فيه هذه القصيدة.

(والمنيحة: هي الناقة أو الشاة يمنحها الرجل صاحبه ليستعين بها على حياته، بالانتفاع بحليبها مدة، ثم يردها إلى صاحبها، فهي عطاء منفعة، لا عطاء تمليك، فيما تؤدى المنائح: إلى الوقت أو الحال اللذين يتعين فيهما الأداء).

وسنرى خلال الاثني عشر بيتاً كيف نعت الشاعر عنزه، ووصف شعرها وجيدها وضرسها، وكافة جسمها، وكيف أشاد بغزارة حلَبها، ووفرة لبنها، في الليلة الشاتية ذات المطر المتواصل الغزير، وأن لبنها كان لديه غبوقة كل طارق، وقرى كل ضيف قد يفجؤه ليلاً، كما صور صوت حَلْبها، وذكر أنها قليلة التكاليف، فالمرعى اليسير يكفيها، بينما هي تمنح أهلها اللبن الكثير والحليب الوفير.

فأجابه التيمي برد قبيح، فقال:

بلى سأؤديها إليك ذميمةً　　　فتنكحُها إن أعوزتك المناكحُ

فدافع جبيهاء عن نفسه وقومه، وحاول إلصاق المسبة بابن عمه وقومه من بني سُليم، وهم غير سليم الموجودة الآن، على طريقة شعراء النقائض، فقال:

ذكرتَ نكاح العنز حيناً، ولم يكن بأعراضنا من مَنْكح العنز قادحُ

ولو كنتُ شيخاً من (سُليم) نكحتُها نكاح (يسارٍ) عنزَه وهو سارحُ

فجاءت بذي شدقين: شدقٌ مُلَبلَبٌ يُعاراً، وشدقٌ مستهِلٌ، فصائحُ

(بذي شدقين: أي بولد نصفه إنسان، ونصفه الآخر يشبه الشاة. ملبلَبٌ: يقال: لبلبت الشاةُ بولدها، أي: لحسته بشفتيها وتعطفت عليه، ولبالبُ الغنم: جلبتُها وصوتها، واليُعار: صوت الشاة، أو المعزى خاصة، ويطلق على الشاة نفسها أيضاً).

ويروى البيت الأول أيضاً على النحو التالي:

ذكرت نكاح العنز حينا ولم يكن بأعراضنا من شأن (خُطَّةَ) قادحُ

و(خُطّة): اسم عنز كان يعيّر بها بنو سليم من بني تَيْم الأشجعيين، فيقال لأحدهم: إنه من بني خُطّة، وذلك على دعوى أنهم تناسلوا من بطن معزى اسمها (خطة)، كان يستعملها أبوهم استعمال الزوجة، وهو بالطبع أمر غير صحيح، ولا مقبول علمياً ولا تاريخياً، ولكنه التنابذ والتنابز، ولايزال منه بقية إلى الآن سائدة بين القبائل العربية، في داخل الجزيرة وخارجها من بلاد العرب، وفي جمهرة الأمثال (124/2) قولهم: قَبّح الله معزى خيْرُها خطّة، يضرب في القوم خيرُهم رجل لا خير فيه.

ولعل حسن الطالع يلحق الحيوان كما يلحق الإنسان، فمن الناس شقي وسعيد، ومستبعد ومقرب، ولقد تهيأت الظروف للعنز (غمرة) أن تدخل التاريخ عن طريق شعر جبيهاء، فهي إذن شاة محظوظة، كشاة

سعيد، وشاة أشعب، وكشياه أبي القاسم الشابي، التي تناولها في قصيدته (من أغاني الرعاة).. وكأيِّنْ من الشياه التي لم تتجاوز البطون، والخوانات والقدور، وربما انتهت إلى المزابل والنفايات..

● ويواصل جبيهاء حديثه إلى صاحبه التيمي، فيقول:

فإنك إن أديت (غمرةَ)، لم تزل بعلياء عندي، ما بغى الربحَ رابح

(بعلياء عندي: أي لاتزال على رفعة مني وإكرام لأدائك الأمانة. بغى: نبه في المعجم الوسيط إلى أن استعمالها بمعنى طلب وأراد قليل، رغم وروده، وأكثر ما يستعمل في ذلك: ابتغى، ومن القليل قوله تعالى ﴿لو خرجوا فيكم ما زادوكم إلا خبالا ولأوضعوا خلالكم يبغونكم الفتنة﴾ [التوبة: 47]. غمرة: الدليل على علميّتها منعها من الصرف).

ثم ينتقل إلى وصفها، فيذكر في البيت الثالث أربعة أوصاف جسمية ترفع من قدرها، وتغلي من قيمتها عند العارفين بأحوال الغنم وشؤونها، فيقول:

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لها شَعَرٌ ضافٍ، وجيدٌ مقلّصٌ وجسمٌ زُخاريٌّ، وضِرْسٌ مُجالِحُ

ورأساً تواجهنا مشكلة صعوبة فهمنا لمعاني الألفاظ، التي تحول بيننا وبين التعامل مع الشعر القديم بعامة، جاهلياً كان أم أموياً، تلك الصعوبة الناجمة عن فارق الزمن، واختلاف أساليب الحياة ووسائل العيش، وحل ذلك في اعتقادي لا يكون بالإحجام عن مدارسة هذا الشعر والإعراض عن قراءته، بل على العكس تماما لابد أن يحدث فينا هذا التحدي اللغوي الإصرارَ على مدارسته، والدخول إلى عالمه، عن طريق كسر الحاجز اللغوي، واختراقه بوساطة تقديم الشرح اللغوي اللازم لتلك الكلمات الصعبة الصادة..

أقول ذلك بالطبع انطلاقاً من أننا - إن شاء الله - ممن يعتز

بانتمائه للسانه العربي وتراثه الإسلامي وحضارته الباذخة، وأفترض أننا نلتقي جميعاً على هذا الصعيد الذي يدفع بنا إلى مواصلة الرحلة في النص، فأقول:

(الضافي: الطويل السابغ. الجيد المقلّص - بكسر اللام - الطويل. الزُخاريّ: الكثير اللحم والشحم، من قولهم: زخر البحر، إذا تتابعت أمواجه وكثرت. المجالح: الذي يجتلح الشجر، أي: يَقْشره، وذلك أغزر للبنه).

ولاحظ معنا تركيز الشاعر على الإيقاع الداخلي للبيت هنا، حيث قسمه إلى أربعة أجزاء، يتألف كل جزء من كلمتين علاقتهما الوصفية، ويبدأ بموصوف معطوف، ثلاثي على وزن فعْل، في ثلاثة منها يتوالى الصفير في الصفة، من الجزء الثاني، وفي الصفة والموصوف من الثالث، وفي الموصوف فقط من الرابع: (ص + س + ز + س)، يضاف إلى ذلك أن الأوصاف جاءت من حيث عدد الحروف على نحو منتظم، على الصورة التالية (4-5-6-5)، مع ملاحظة ابتداء الثاني والرابع بميم زائدة، ووجود الألف وسطاً في الأول والثالث والرابع، وكون جميع الأوصاف أسماء فاعلين، على تأويل زُخاري: بزاخر أو زخّار.

فإذا ما رجعنا النظر في البيتين السابقين، لاحظنا أنه ابتدأ القصيدة بنداء القريب الذي تفيده الهمزة المقصّرة (أ)، فالمنادى، وهو ابن عمه، بعيد معنوياً، لعدم أدائه المنيحة، وقد يكون بعيداً حسياً أيضاً، لاختلافه مع الشاعر حول العنز، ينزله الشاعر منزلة القريب، للتنبيه على غبائه وتبيينه عدم الاستجابة، وهو بالتأكيد يعرف اسمه، فلماذا لم يدعه به.؟ ألأنه كان مولى بالفعل لبني تيم كما فهم محمد عبدالسلام هارون في تحقيقه للمفضليات، وكما جاءت القصة في الأغاني.؟ أم أن الشاعر هو الذي وصفه بهذا قاصدا إهانته والحط من شأنه..؟ هذا الاحتمال في

اعتقادي هو الأقرب إلى روح النص الموحية بالاختصام والاختلاف.. ويؤيد هذا ما قدم به كل من التبريزي وابن الأنباري للقصيدة، حيث ذكراً أن الذي استمنحه (غمرة) كان رجلاً من بني تيم، ولم يزيدا على ذلك.

ثم بعد هذه الجملة الندائية، الإنشائية الفاتحة، والتي فيها كثير من التنبيه، والشد، وطلب الإقبال، يثني الشاعر بجملة إنشائية أخرى مبدوءة أيضا بهمزة (أ) توهم أنها شروع في عملية تكرار للهمزة الواردة في بداية الجملة الأولى، لكن سرعان ما يتضح أنها همزة الاستفهام: (أ)، فهي أيضاً جملة إنشائية طلبية أيضاً تستدعي تجاوباً من المتلقي، وهذا الاستفهام مقترن بالنفي، فهو للتقرير أو التوبيخ، ثم إن الجملتين بأوصافهما السابقة، وبالإضافة إلى كونهما فعليتين، تقعان في دائرة الحركية، وتبتعدان عن السكونية والجمود.

● ويأتي البيت الثاني استقرارياً سكونياً، قائماً على معطيات الجملة الاسمية المؤكدة بإن، وحين أراد أن يمنح الجملة شيئاً من الانطلاق والحرية في الإيقاع، جعل خبرها جملة شرطية محاطة بثلاثة أفعال، يفقد الثالث منها فعليته حين يؤول بالمصدر (مدة ابتغاء، أو بغْي... الخ).

ويوحي هذا الوضع للبيت بوجود بيت آخر مضمر، تمس إليه الحاجة المعنوية، أو هو مما يقرأ بين السطور، تقديره: وإن لم تؤد لنا منيحتنا هجرناك وأهنّاك، وأنزلناك منا بمسفلة، وهذا ما يسميه الأصوليون بمفهوم المخالفة.

● وكان في إمكان الشاعر أن يقول (**فإنك إن أديتها**.....) أو نحو ذلك، دون ذكر اسم (غمرة)، ولكنه أصر على ذكر اسمها، لبيان أهميتها لديه، فإنه لشدة إعزازه لها خصها من بين أغنامه باسم تحمله ويكون علما لها، وذلك لما تميزت به من صفات ذكر بعضها في البيت الثالث، وأعطى المساحة الواسعة للحديث عن لبنها، حيث احتل ستة

أبيات (4-10)، نوردها بيتا بيتا شارحين المفردات اللغوية وذلك لتقريبها منا، ثم نتناولها فنيا بالطريقة التي تمليها علينا الأجواء الفنية العامة للنص، يقول:

ولو أُشْلِيَتْ في ليلةٍ رجَبِيّةٍ بأرواقها هطْلٌ من الماء، سافحُ

(أشليتْ: دُعيت للحلْب، من قولهم: أشليتُ للحيوان: أي دعوته للطعام أو للحلْب. رجبية: شتائية، شديدة البرد، ولعل البرد والشتاء كانا زمن الشاعر يقعان في رجب وما حوله من الأوقات. أرواقها: جمع رَوْق، وهو هنا: السحاب، والضمير عائد على الليلة. هطل: مطر متتابع. سافح: صابٌّ. وقوله: هطل سافح = قولهم: سيل سائل) ونلاحظ أنه بغية التعبير عن شدة الوقت جمع بين الظلمة والبرد والمطر.

لجاءت أمام الحالِبَيْنِ وضرعُها أمام صِفاقَيْها مُبِدٌّ مُكاوِحُ

(الحالِبَين: لعله أراد أنه يقوم بحلبها حالبان في آن واحد لغزارة لبنها، وإلا فإن قراءة الجمع أفضل. الصِّفاقين: مثنى صفاق، وهو الجلد الباطن تحت الجلد الظاهر، والمقصود بهما هنا: ما اكتنف الضرع من عن يمين وشمال إلى السرة، يريد أن ضرعها لامتلائه من اللبن قد بلغ سرتها. المُبِدّ: من قولهم: أبدَّ ما بين الشيئين، أي: فرق بينهما وباعد، والمراد: أن الضرع لعظمه وامتلائه باللبن يوسع ما بين رجليها. المُكاوح: من قولهم: كاوحه، إذا قاتله وغلبه، والمقصود أن ضرعها يضرب ساقيها إذا تمشي، ففي التعبير مجاز، ورُوي المكادح، وهو الدفع أيضاً).

● بعد أن أثبت لها في البيت الثالث أربع صفات خلقية دالة عند العرب على أصالتها وأهليتها للحلب الغزير، جاء هذان البيتان وما بعدهما ليثبتا تلك الأهلية عملياً، وأتى بفعل الشرط (أشليتْ) مبنيا للمجهول، ليدل على أنها كريمة كصاحبها، تجيب أي واحد يُشليها

ويدعوها للحلْب، وليس من الضروري أن يكون صاحبها، فهي لينة هينة حلوب طيبة النفس بما تجود وتعطي، وأكد هذا المعنى بقوله: إنها تفعل ما تفعله من حسن الإجابة للداعي برغم قسوة الظروف التي قد تمنع غيرها من الإجابة، وهي كون الدعوة بالليل الشتاوي البارد، المعمم بالسحاب المظلم، ذي المطر الغزير، فهي تجتاز كل أولئك وتتخطاه، لتجيب من يدعوها إلى الحلْب، وتضع نفسها أمامه ليأخذ من لبنها ما شاء، وضرعها دارٌ ممتلئ، كأنه لعظم امتلائه يسابق صفاقيها، ويزدحم مع رجليها، فهو يصطدم بواحدة تارة، ويصطدم بالأخرى تارة، ويوسع بينهما، وهو - أي الضرع - الغالب في كل التارات، بما يحتوي عليه من لبن غزير.

وانظر إلى براعة شاعرنا في وصف الليلة بما وصفه بها، مع التنويع في وسيلة الوصف، فالأول نعت مفرد (رجبيّة)، والثاني نعت بالجملة الاسمية: (بأرواقها هطل... إلخ) مدعومة بأربع ألفاظ دالة جميعها على المائية، ليؤكد صعوبة الاستجابة شكلياً، ومعنوياً، من حيث إن زمن الشتاء مما يصعب فيه توافر اللبن، ومن هنا صح للخنساء أن تمدح أخاها صخرا بالكرم في الشتاء، لأنه الزمن الذي تشتد فيه الحياة وتضنك بأهلها في الجزيرة العربية:

وإن صخرا لكافينا وسيدنا　　　وإن صخرا إذا نشتو لنحّارُ

وجاء المثل الشهير (الصيفَ ضيّعتِ اللبن)، وقصة مورده معروفة.

وللدلالة على وفرة اللبن في ضرعها عبر أيضاً بمجيئها بنفسها، وسرعة إجابتها للداعي، فهي لا تنتظر أن تساق، وهي تَمْثُل أمام الحالبين، ولا تقف عن أيمانهم أو أيسارهم مترددة، وهم حالبون أو حالبان، وليس حالباً واحداً، وكل يأخذ منها ما يغنيه، ويسد خلته، وضرعها أمام صفاقيها واضح ظاهر لكل ذي عينين، وليس أخلافاً يبسة وشَنّا جافاً مختفياً بين رجليها، بل هو لضخامته يجبرهما على التوسع في الشكل،

ويؤثر على مشيتها، وهو في مغالبة دائمة مع هذين الرجلين، والغلبة له في كل حال.

● وكما تسنى له الدقة في رسم الليلة معتمداً على الوصف، تسنى له نقل مشهد سيرها باعتماده على حال جملة اسمية، محتوية على رابطين هما: (الواو + هاء الغائب في: ضرعها) يربطانها بصاحب الحال: (فاعل جاءت)، مخبراً عن المبتدأ فيها بثلاثة أخبار هي: (أمام صفاقيها + مُبِدّ + مكاوح)، مشاكلاً بين الخبر شبه الجملة: (بأرواقها) المقدم جوازا، والخبر شبه الجملة أيضاً: (أمام صفاقيها) المؤخر، ومناظراً بين حالي التقديم والتأخير فيهما، مع ملاحظة أن الأولى جار ومجرور، مفهم المكانية، والثانية ظرف مكان، أي: نص في المكانية، وكأنه يتعمد هذا التعبير ليضمن لتعبيره قسطاً من النغم والإيقاعات الداخلية اللازمة للشعرية.

وهناك تنويع آخر يتمثل في الجمع بين الأخبار والنعوت والحال، وجميعها في واقع الأمر أوصاف، غير أن الأولى تدل على مطلق الإثبات، بينما تضيف الثانية الملازمة والاستمرار، وتدل الثالثة على التقلب والانتقال، وفي مجيء جواب (لو) ماضياً مقترناً باللام، مع إمكان أن يأتي مضارعاً أو ماضياً منفياً بما، دلالة على مدى شدة الالتحام فيما بين الشرط والجواب، أي: فيما بين دعوتها ومجيئها.

أما مجيء الشرط في بيت والجواب في بيت آخر، أي اعتماد البيتين على بعضهما اعتماداً نحوياً، فشأن معيب عند النقاد القدامى، يعرف عندهم بالتضمين، وذلك بناء على رأيهم في القول بوجوب استقلال البيت في أداء معناه، ولا عيب فيه لدى النقاد المحدثين، لأنهم يؤكدون على وجوب توافر الرابط العضوي بين الأبيات، ولعله فعل ذلك ليجد فسحة من أمره فيما أورد من نعوت وأخبار وأحوال.

ولاحظ معي نوعاً آخر من التنغيم والترابط الإيقاعي، حققه الشاعر بين أبياته الخمسة المتقدمة، وذلك في بداياتها على النحو التالي (همزة: أمولى، مفتوحة - همزة : فإنك ، مكسورة بعد إسقاط حرف الفاء - لام: لها - لام: لو، بعد إسقاط الواو - لام: لجاءت)، (شين: شَعَر - شين: أشْليتْ).

● وكما تقول العامة اليوم في مجال المدح بالذكاء والفطنة (فلان فَرْخ)، و(فلان منكوح من صُباع رِجْلُه)، وهما في الأصل عبارتان دالتان على ما يوجب حد القذف، ولكن بعد تفريغهما من محتواها الأصلي، وشحنهما بالمعنى الجديد، أي المعنى المجازي، تصبحان دالتين على ما ذكرنا، فالشاعر هنا فرغ عبارة: (وَيْلُمِّها) التي أصلها: (وَيْلُ أُمِّها) دعاء على أمها بالشر، ونقلها إلى معنى آخر مجازي يعني التعجب، فهو يمدحها ويشيد بها، ومثل هذا في التفريغ قولهم: (لا أبا لك)، (تربتْ يداك)، (ثكلتك أمك)... الخ، قال في البيت السادس:

**ويلُمِّها، كانت غبوقةَ طارقٍ		ترامى به بِيدُ الإكام، القراوحُ**

(ويلُمِّها: مبتدأ خبره محذوف تقديره: حاصل، وأصله: ويلُ أُمِّها، حذفت منه الهمزة للتخفيف، وذلك لكثرة الاستعمال، ويروى: ويلمِّها، على اعتبار أن أصله: ويلٌ لأمِّها، فاللام لام الإضافة، فحذفت، وانجرت أمّ بها، ثم حذفت الهمزة تخفيفاً، وأتبع حركة اللام من ويل، حركة الميم من أمها، طلباً للمشاكلة، كما حكي عن بعض العرب: الحمدِ لِله، بكسر الدال على الإتباع.

الغَبوقة: فَعولة بمعنى مفعولة، أصلها صفة، تحذف منها التاء إذا جرت على من هو له، كما هو الحال هنا، لكنها نقلت إلى الاسمية، كما قالوا: الركوبة، والحلوبة، وأصل الغبوق شرب العشي، فكأنه جعل ما يتصل بالعشي عشياً. الطارق: من يأتي ليلاً، ومعنى كونها غبوقته: أنه

يجد فيها شرابه حين يطرق. البِيد: جمع بيداء، وهي المفازة لا أعلام فيها، وأضافها إلى الإكام تأكيدا لخلائها وكونها قفرا لا أنيس به. الإكام: جمع أكمة، وهي التل. القَراوح : جمع قِرواح - بالكسر - وهو المنبسط من الأرض لا ساتر فيها ولا كن).

يعيش الشاعر حالة استرجاع وتذكر، لذا فهو يعلن عن شدة تعلقه بغمرة، وتعجبه منها، على حد قولهم: قاتله الله ما أشجعه!، إذ يظل ضرعها على الدوام عامرا باللبن ليل نهار، بما يجعله مطمئنا إلى قدرته على مواجهة ضيوفه الطارقين ليلاً بعد مواعيد الحَلْب، والذين هم في أشد الحاجة إلى اللبن، بعد أن أنهكتهم الرحلة وأضناهم المسير في الصحاري المهلكة، والآكام الجرداء، والبسيطة القاحلة، فلم يجدوا ما يأكلونه أو يسدون به رمقهم، فحين يصلون إلى فناء دار الشاعر ومراح غنمه، تستقبلهم (غمرة) بلبنها، فتسقيهم منه وتطعمهم، وبه يغتبقون.

ولتأكيد حاجة هؤلاء الطارقين التي تنهض بها (غمرة) جعلهم يعانون الضياع، ويتجرعون ويلات الهلاك في ألفاظ متوالية دالة: (تترامى به....+ بيد + إكام + قراوح)، أما الفعل فهو من الأفعال الزائدة الدالة بصيغتها على المعاناة، وأما الكلمات الثلاث الأخيرة، فجموع تكسير دالة على الكثرة، غير أن الثالث أعمق في هذه الدلالة، لأنه صيغة منتهى الجموع ، فعل الشاعر كل ذلك - فيما نحسب - ليدل على أهمية ما تفعله (غمرة) التي تجاوز الشاعر كل ما كانت تفعله وما تجلبه له من حمد وثناء، ليقدمها منيحة لابن عمه، لم تكن منه محل تقدير ووفاء، ولو رددت النظر مرة أخرى لوجدت كل واحد من هذه الجموع أيضا مهلكة في حد ذاته، لكن البيد من غير معالم، والإكام يتوقع فيها الاهتداء غير أنها لا شجر فيها ولا نبات ولا ماء، فيضيع التوقع هباءً، ثم يتوقع أن يهتدوا في الأرض المبسوطة التي لا تستر شيئاً، ولكنها

تضيف إليهم متاهة إلى متاهاتهم، وكأنهم ليسوا هم الذين يتيهون في هذه الآماد، ويترامون على أطرافها، بل هي التي تترامى بهم، وتدفعهم إلى الضياع دفعاً، وتسبب لهم المتاعب وتصيبهم بالإنهاك والإعياء، وجملة (ترامى.... إلخ) في محل جر صفة لطارق، وهي جملة فعلية، والنعت بالجملة أرحب من النعت بالمفرد، وأكثر إثراء لسمات المنعوت وانفتاحاً عليه، وقد تكرر هذا النوع من النعت في النص ثلاث مرات، وذلك في البيت الرابع: (بأرواقها هطل.. إلخ)، وهنا في البيت السادس، وفي البيت الثامن: (نفى الرِّق... إلخ)، يقابل هذه الثلاثية في النص ثلاثية أخرى تتمثل في تعامله مع التشبيه ثلاث مرات فقط، وبأداة واحدة هي (كأن)، وذلك في البيت السابع، والتاسع، والحادي عشر، وثلاثية أخرى أيضاً في الإخبار عن الضرع بثلاثة أخبار.

● ومع أول تشبيه، والشاعر مايزال في حالة استرجاع، يقول:

كأن أجيج النار إرزامُ شُخْبها إذا امتاحها في مِحلب الحيِّ مائحُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(أجيج النار: صوتها، ويروى: الأزيز. الإرزام: إرسال الصوت الشديد. الشُّخْب - بالضم -: ما يخرج من الضرع من اللبن، شبه أزيز النار بصوت شخبها، وربما كان من المناسب أن يفعل العكس، لكون الشخب هو الموضوع فلعله من التشبيه المقلوب، أو أن الأمر يختلط على المرء في تلك الليلة الرجبية الموقدة النار التي هي فاكهة الشتاء، فلا يدري مصدر الصوت، أهو صوت النار أم صوت الشخب؟

وصوت النار يوحي بالدفء، وصوت اللبن يعد بالشبع، فإذا ضمن الإنسان الدفء والشبع، فكأنما حيزت له الدنيا بما فيها، وإذا شئت قلت: يكون قد جمع بين الدفئين: الدفء الخارجي، والدفء الداخلي.

الامتياح: طلب الفضل أو العطاء، وامتاحها: حلبها. المائح: طالب

الفضل. محلب الحي: وعاء الحلْب الذي يستعمله أهل الحي، ينبه الشاعر على ضيق الوقت وقلة اللبن عند غيرها، فكأنه لم يكن للحي إلا محلب واحد).

فعطاؤها غير مجذوذ، وهو للجميع، ولكل مائح في الحي، ولا تخص به أحدا دون أحد، ولعلك تحس معي أن البيت انقلب إلى حالة صوتية لافتة، فتكرار الجيم + الشين مع الخاء + الحاء أربع مرات، أحدث هذه الجلبة الصوتية، محاكياً بذلك الحركة الماثلة في الواقع ساعة الحلب، وفي الشطر الثاني نلحظ أنه حذف جواب الشرط، كما حذف فعل الشرط في مطلع البيت الثامن الذي يليه، ولعله فعل ذلك للتعبير عن مدى إحساسه بمرارة فقد عنزه وبعدها عنه:

ولو أنها طافت بظِـنْب مُـعجَّم نفَى الرِّقَّ عنه جدبُه، **فهو كالح**

لجاءت كأن القَسْورَ الجَوْن بَجَّها عساليجُهُ، والثامرُ المتناوحُ

(الظِّنْب: أصل الشجرة، ويروى: الظُّنب، وهو العود اليابس، يمسك الشجرة، كما يمسك الخيمة أطنابها، كأنه تصور عروق الشجرة أطنابها. المُعجَّم: الذي عجمته الإبل مرة بعد أخرى، أي: عضته. الرِّق: المراد به هنا: ما رق من الأغصان والأوراق، ويروى بالدال، وهو ما دق من الأغصان والورق. الجدب: القحط بذهاب المطر. الكالح الشاحب المسود. القَسْور: شجر إذا أكلته الماشية غزر لبنها، مفرده: قسورة. الجَون: الشديد الخضرة، الضاربة للسواد من شدة الريّ، ومنه ما كان يعرف بسواد العراق. بجَّها: ضخّمها ووسع خواصرها، وعظّم بطنها. العساليج: جمع عسلوج، وهو الغصن الناعم. الثامر: الذي له ثمر. المتناوح: المقابل بعضه بعضاً).

ومعنى البيتين: لو رعت هذه العنز ما لا يجدي على غيرها، لجاءت بلبن كثير، ولكنه نشّره في برود شعرية جميلة رائعة، شمل المشبه والمشبه

به، وشمل الشرط والجواب، فكل وصف يضيف خطا أو لوناً للمشهد، حتى يغدو آخر الأمر لوحة شعرية فريدة، تنقل بعض مشاهد الصحراء وحياة المجتمعات الرعوية فيها، وعقد إيقاعات داخلية بين أجزاء النص آخت بين مفرداته، وقربت بين متباعده، وانظر مثلاً المشاكلة بين الجيم المشددة في آخر الصدرين (معجّم - بجّها) ثم قس على ذلك.

ولننظر إلى الشبه الكبير بين إيقاع البيت الرابع الشرطي والثامن، فكل منهما يمثل الموقع الرابع لما قبله من الأبيات، بالإضافة إلى اشتمالهما على موصوف مجرور، بعده وصف مفرد، ثم جملة، مع المغايرة بين حرفي الجر، وبين جملتي الوصف في الاسمية والفعلية، وفي كون فعل الشرط هنا محذوفاً تقديره: ولو ثبت طوافها.... إلخ ، بينما هو هناك مذكور (أشليت)، وبين المشاكلة والمغايرة تتفجر أطياف جمالية تأخذ بالأبصار والبصائر، وتخلق جواً ساحراً من الشعرية الدافقة، كما تنفجر الطاقة في الذرة انشطاراً واندماجاً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويصر الشاعر وهو في غمرة انفعاله بـ (غمرة) على تساوي المراعي بالنسبة لديها، فلا فرق بين المرعى الجاف الكالح من شدة القحط، والمرعى الجديد الناضر الأخضر الأوراق، الناعم الأغصان، ذي الثمار اليانعة، معتمدا من أجل تحقيق ذلك على رسم المشهدين بوساطة الحرف: (كأن)، مع أننا جميعاً على صعيد الواقع، نعلم أن المرعى الجديد أفضل من المرعى القديم، فما بالك إذا كان مجدباً كالحاً، لكن غمرة لأصالتها وتميزها تتساوى أمامها المراعي، وكأنها هي التي تصنع اللبن في ضروعها، لا ما تأكله في المراعي من نبات وشجر، ولاحظ الدقة في التعبير بعساليج، التي هي صيغة منتهى الجموع، ليدل على كثرة الأغصان التي تساعد على تحقيق المقصود من التعبير قبلها بالجَوْن، فهو في كل مرة يحاول أن يتتبع فروع المعنى الذي تناوله، ويستقرئ أجزاءه،

حتى لا تكاد تفوته منه كبيرة أو صغيرة: (فيما تؤدى المنائح - ما بغى الربح رابح - من الماء سافح - مُبدّ مكاوح - الإكام القراوح - فهو كالح - فهي بداء راجح).

● ثم نبه إلى أن لبنها كثير في جميع مراحله، فضرعها أمام صفاقيها... إلخ، وهو مشبع للطارق المنهك المجهد، ولشُخبه إرزام، وهو لا ينقص برداءة المرعى، وهو يَفيض من العس في أثناء الحلْب ويرتفع.

ترى تحتها عُسَّ النُّضار مُنيِّفا سما فوقه من بارد الغُزْر طامحُ

(العُسّ: القدح العظيم. النُّضار - بالضم والكسر -: شجر من أكرم الشجر وأصلبه، تتخذ منه الأقداح ونحوها. المُنيِّف: الممتلئ الزائد لبنه، يقال: نيف عمره على المائة، أي: زاد. الغُزْر: كثرة اللبن، والمراد به هنا اللبن ذاته. الطامح: المرتفع المشرف).

● بدأ الشاعر قصيدته بضمائر الحاضر (المخاطب + المتكلم) - (ألست + مؤدياً - أنت + منيحتنا + فانك + أديت + تزل + عندي)، ثم تركها إلى الغائب حتى البيت العاشر الذي نحن بصدده الآن، ولمرة واحدة فقط: (ترى)، ثم واصل التعامل مع الغائب، ويمكن تعليل ذلك بغياب (غمرة) عن عينيه لدى المستمنح، غياباً يكابد منه ويعاني، لولا بعض ما كان يسلي به نفسه من الاسترجاع والاستذكار، ولأن عملية امتلاء العس حالة متكررة، أي أن لبنها يملأ العس أكثر من مرة، أتى بالحالين: (منيفاً، وهي حال مفردة + سما فوقه... إلخ، وهي حال جملة)، حاشداً مجموعة من الألفاظ الدالة على الزيادة والوفر: (منيفاً + سما + فوقه + طامح).

ولماذا العس من النضار بالذات؟ ربما ليدل على قوة إناء الحلْب وسعته، نتيجة قوة الشجر المأخوذ منه، ولو لم يكن عساً قوياً لأمكن أن يهترئ وينوء بحمله من اللبن، ولا يقوى على الاتساع للكثير منه، أو أن صاحبه يضطر لاتخاذه صغير الحجم، تبعا لنوعية خشبه.

ولعل الخطاب في (ترى) جاء لإفساح المشاهدة لكل ذي عينين تصلح منه الرؤية ، أما التحتية فيبدو أنها لإثبات غزارة اللبن، بحيث يمتلئ العس، ليستقبل حالبها عسا آخر، وهكذا.. وليست الرؤية متعلقة بالإناء بعد تمام عملية الحلب والانتهاء منها، أو رؤية اللبن في حالة تخزينه في وطب أو قربة ونحوهما.

● وليؤكد مرة أخرى غزارة ألبانها وما يتصل بذلك، عاد يذكر بعض صفاتها الخَلْقية، التي تعطيها أهمية عند أولي الخبرة، ومزية عند العارفين بشؤون الماشية، فيقول مختتما القصيدة:

سديساً، من الشُّعْر، العِراب، كأنها مُوكَرةٌ، من دُهْم (حَوْران)، صافحُ

رعتْ عشُب، (الجَوْلان)، ثم تَصَيَّفَتْ وضيعةَ جَلْس، فهي بَدَّاءُ، راجحُ

(السَّدِيس: التي أتت عليها السنة السادسة، كأن ذلك يعطيها ميزة عن غيرها، ويسهم في إغزار لبنها. ونصب سديسا ربما على المفعولية لمؤدّ الواردة في البيت الأول، فإن استقام ذلك بشيء من التكلف، أو أمكن اعتبارها حالاً من (منيحتنا)، كان ذلك رابطا قويا بين المطلع والمقطع، يحكي رباطه هو بـ (غمرة). الشُّعْر: جمع شَعْراء، وهي كثيرة الشَّعَر، وقد سبق وصفه لشعرها بالطول في البيت الثالث، وهذا يعني أن طول الشعر وكثرته في العنز دليل أصالتها وكرمها وغزارة لبنها. العِراب: جمع عربي، يعني أنها عربية لا هجنة فيها، كالخيل العراب، خلاف البراذين، والإبل العراب خلاف البخاتي. مُوكَرة: اسم مفعول من قولهم: وكَّرَ السِّقاء والمكيال، إذا ملأه، وكذا وكَّر بطنه من الطعام، أي: ملأه، فهي صفة لموصوف محذوف تقديره: شاة موكرة، أي: مكتنزة. الصّافح: هي في الأصل: الناقة المحفَّلة للبيع، وكذلك المصْفحة، أو هي التي فقدت ولدها، فذهب لبنها وسمنت، ثم شمل كل الحيوان. حَوران: واقعة الآن في حدود الأردن مع سوريا، ينسب إليها كثير من الشخصيات وكانت قديماً تعد

بالنسبة للجزيرة العربية، من مشارف الشام. والدُّهْم: جمع دهماء، أي سوداء، وأراد بها جوابي الماء، وهي معروفة بالضخامة، يشبه بها (غمرة)، ففي هذا البيت يجمع لـ(غمرة) بين السمن وغزارة اللبن، وهو أمر لا يكاد يجتمع لغيرها، ونلحظ أن البيت التالي يجيء، مكملاً للشطر الثاني من البيت السابق. رعت عشب (الجولان): الضمير عائد على الموكرة. تصيّفتْ: رعت في الصيف. الوَضيعة: نبت معروف لديهم بهذا الاسم، الجَلْس: - بفتح الجيم وسكون اللام - الغليظ من الأرض. البَدّاء: البعيدة ما بين الرجلين لسمنها، أو لامتلاء ضروعها باللبن. الراجح: الثقيلة الممتلئة).

● وصف الشاعر لنا مرعاها الشتائي والصيفي، بما يساعد على سمنها وامتلاء جسمها باللحم، فكأنه يصر على إقناعنا وهو يختتم قصيدته بأن عنزه حلوب، مكتنزة لحماً وشحماً، فهي من أجل ذلك جديرة بكل هذا الحب، وبكل هذه الاستماتة في استرجاعها ممن سماه مولى بني تيم الذي لم يسعه إلا أن يردها بيذاءة منكرا لمعروف جبيهاء، هاجياً له بما يندى له الجبين، كشأن كل لئيم، مناع للخير معتد أثيم.

مطلات ومجسات:

نحس بعد أن زالت الحواجز اللغوية بيننا وبين النص أننا قد اقتربنا منه واقترب منا، وأن في إمكاننا بناء على ذلك أن نصنع مطلات مناسبة نطل منها على عالمه الفني أو نقيم مجسات نقيس من خلالها مستوياته الفنية، فإنه من النصوص الثرية بالدلالات المختلفة، فإلى جانب ما أشرنا إليه وحاولنا تحديده فيما سبق من ظواهر فنية اتسم بها النص، وما يتراءى على صفحاته من خصوصيات بنائية، فإنه يمكننا بالتأمل أن نضع أصابعنا على جوانب أخرى مهمة فاعلة، تسهم في تنوير عتماته وإجلاء

قسماته، وقد أسميناها مطلات ومجسات ، لأننا نزعم أننا من خلال ذلك نطل - كما قلنا - على جملة من المناحي الاجتماعية والفنية، كما نشرف على موقف الشاعر مما حوله، ونستوحي رؤيته الحياتية وإيقاعاته النفسية، بما يؤهل لتجربته الإنسانية أن تعيش في داخلنا، وتواكبنا بما ينسجم معنا أو يصطدم (بقناعاتنا) ومسلماتنا الفكرية والنفسية:

● من ذلك أنه حين ركز على القيمة النفعية لعنزه في سبعة أبيات، لم يهمل وصف مناحيها الجسمية التي تضفي على مظهرها جلالاً، وتمنحه جمالاً، يدركه كل من يقوم بتربية الأغنام، ويحس به إحساس استمتاع، لا انتفاع، ويعلم علم اليقين مدى ارتباط الاكتمال الجسماني بالجمال النفساني، ووفرة اللبن فيها، وبذلك يمكن أن تضاف الأبيات الثلاثة (3 + 11 + 12) إلى السبعة السابق، لتصبح عشرة، إذ لم يوردها ليقنعنا بذبحها ووفرة لحمها، ولا ليقنعنا بصلاحيتها للحمل أو النطاح، أو ما أشبه ذلك من الحركات الجسمية، ولكن ليؤكد وفرة ألبانها، ويبقى المطلع ليكون في بيتين يمتلآن حواراً عنيفاً مع قريبه أو ابن عمه، وربما جاءت الأبيات العشرة تبريرا لهذا العنف في استرداد المنيحة، وقد نجح كل النجاح في رسم صورة العنز في أوضاع مختلفة جميلة رائعة، نكاد نشم من ثناياها رائحة المراعي والمراحات، وذلك من خلال حسن نظمه بين الحروف والألفاظ والتراكيب والسياقات.

● ونلاحظ ربطه كل أشكال الحركة في النص بالمكان: (المرعى المتعدد الأشكال + أمام - مرتين + تحت + فوق + عندي + حوران + الجولان) بغض النظر عن (ما) في البيتين الأولين، ويبقى للزمانية الخالصة: (ليلة + إذا) فقط، ولعل ذلك راجع إلى أن المؤثر في وفرة اللبن وقلته بالدرجة الأولى إنما هو المكان المتمثل في المراعي وأنواعها، وما فيها من عشب وأشجار وأجواء.

● وقد اعتمد في شعرية النص على فصاحة الألفاظ وحسن انسجامها مع أخواتها، وبعدها عن التنافر، وعلى مجموعة من الإيقاعات الداخلية التي نحسب أننا أتينا عن ذكر أكثرها، ويمكننا أن نضيف إليها المخالفة بين مواقع أداة التشبيه (كأن)، فهي أولا مرتبة كالآتي: (7-9-11)، أي أنها تجيء كل بيتين، وهي واردة في البيت السابع أول البيت، وفي التاسع في الكلمة الثانية منه، وفي البيت الحادي عشر آخر الصدر.

وبرجعة إلى البيت الرابع نجده مفتتحا بلو، بينما نجد السادس مفتتحا بلو مقلوبة تقريباً، وإن فاتها الشرطية في ذاتها، فقد تمت لها في عجز البيت الثاني بإذا، ويبتدئ البيت الثامن أيضا بلو.

وفي عجز البيتين: الأول والثاني يشاكل بين موقعي (ما) المصدرية الظرفية، مع المغايرة المؤقتة في الفعل (تؤدى - بغى) التي تؤول إلى مشاكلة بعد التأويل بالمصدر، أما تكرار (مؤدياً + تؤدى + أديت - منيحتنا + المنائح - الربح + رابح - فإنك + إن) فربما ليوحي لنا بحالة المشاكسة ومنظر المشارعة بينه وبين ابن عمه ، ونقل مشهد المشادة التي تمت بينهما ، مع ملاحظة أن ضمير المتكلم (نا) إنما جاء للتفاخر ، وبيان أنه صاحب اليد العليا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واعتمد في التصوير على البساطة في تلوين المشاهد باستعمال الألفاظ القادرة بجرسها وموسيقاها على بناء الصورة الكلية، أما الصور المفردة فقد كانت وسيلتها التشبيه المفرد، وذلك كعامة الشعر الجاهلي والإسلامي، علماً بأن لو الشرطية من وظائفها تصوير المعاني وتقريبها، كالتشبيه أو أجمل، فهي توهم بوقوع الشيء، في الوقت الذي هو لم يقع، وبذاك تحقق مزيداً من شدة الاتصاف بالموصوف.

● ويكشف النص من جهة أخرى عن علاقة الأعراب في القبائل

المختلفة بمشارف الشام، فالشاعر أعرابي من أشجع الغطفانية القيسية، التي كانت تعيش على أرض منطقة القصيم اليوم، ولا عجب أن ينتقل هنا وهناك على امتداد منازل أحياء قيس عيلان، ولا عجب أيضا أن يتم ذلك في ظل الدولة الإسلامية، إذ الشاعر أموي ولد ومات في العصر الأموي، ولكننا نجد (حوران) و(الجولان) وغيرهما مما يجاورهما من بلاد في شعر الجاهليين والإسلاميين على حد سواء، فقد وردتا في شعر حسان بن ثابت، والنابغة، والأعشى، وغيرهم، مما يدل على عروبة تلك الأماكن صليبة، وصلتها القوية بموطن الشعر والشعراء.

والشاعر جبيهاء شاعر رعوي يملك الإبل والشاء، فهو من الموسرين في قومه ، فقد قدمته لنا أبياته في زوجته (أنيسة) ضمن قصة ذكرها صاحب الأغاني وغيره، رجلاً ذا مال (كلمة مال تعني في المجتمع الرعوي: الماشية، من إبل أو بقر أو شاء).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يقول في مطلع قصيدته تلك:

قالت (أنيسة): دع بلادك، والتمس   داراً (بطيبة) ربة الآكام

وقد ساق إبله بالفعل إلى المدينة المنورة، وحين أشرف عليها وأقبل يسقي تلك الإبل، حنت منها ناقة، ونزعت إلى موطنها بعنيزة، وأسرعت راجعة، فتبعتها بقية الإبل، ثم تبعها الشاعر مع زوجته، ولزما حياتهما البدوية، ولم يتحولا عنها بعد ذلك، ولا حدثا نفسيهما بنزوح، وهو هنا يمنح العنز ولا يستمنح ، فهو إذن يملك ما يفيض عن حاجته ويزيد. إذن لِمَ يسترجع عنزه هنا ويحرص على استردادها كل هذا الحرص؟ ألأنه كان رجلا فقيرا محتاجا ذا فاقة..؟ أم لأنه كان بخيلا شحيحا ذا حرص زائد..؟ أم ماذا..؟ في اعتقادي إنه كان رجلا حريصا على بقاء القيم الاجتماعية حية في الضمائر، سائدة بين الناس، فالحياة خذ وهات! وهذا النوع من التداول وهو المنح على سبيل الانتفاع بالألبان ومن ثم رد المنيحة

إلى صاحبها بعد الفراغ منها ساد في المجتمعات الرعوية متلائما مع الحاجة الماسة للمستمنح، وكرم نفس المانح، وجبيهاء لا يريد له أن ينقطع فيما بين الناس في مجتمعه، وهناك ما يشبه هذا النوع من التداول في المجتمعات الزراعية، وهو العارية في الأشجار، حيث يمنح أحدهم الآخر النخلة أو الشجرة إلى حين، ينتفع بثمارها صيفا أو ربيعا أو خريفا، ثم يردها إلى صاحبها بعد القطاف أو الجذاذ، ومما يؤكد حرص شاعرنا على سيادة القيم: إشادته بـ (غمرة) لأنها توفر له من اللبن ما يسد به حاجة الطارقين ليلاً، الذين أجهدتهم الأسفار والمسافات.

وتعجب من موضوع النص إذا كنت ممن يرى أن للشعر موضوعات شريفة ترقى عن موضوعات النثر، أما إذا كنت ممن يعتقد بكسر الحواجز بين النوعين في الموضوعات، وأن كل الموضوعات تصلح أن يدون فيها شعر، فإنك تحس أن جبيهاء الأشجعي في هذا النص يغامر كثيراً حين يتجرأ على اتخاذ العنز موضوعاً لشعره في عصر يفضل الجد في موضوعاته الشعرية، وحفظ المقامات والألقاب، نعم وصفت الناقة، والخيل، وربما غيرهما أيضاً، لكن ذلك كان يأتي عرضاً، ويكون مقدمة للقصيدة أو رديفا للمقدمة، أما أن يكون النص كله مكرسا لعنز فهذا فريد بعض التفرد، لافت لنظر الدارس لشعر هذه الفترة، أو لشعر المفضليات بالذات.

● بقي أن نقول : إن هذه المفضلية بالإضافة إلى تميزها بما ذكرناه فإنها تجمع إلى شرف اللفظ وشرف المعنى شرفَ المضمون، فهي تمثل تجربة إنسانية متكاملة، تعكس علاقته غير الحميمة بابن عمه، الذي خان أمانته، كما تعكس علاقته بالقيم مطلقاً، وموقفه من القيم السائدة في مجتمعه بالذات، وتكشف عن علاقته بالمكان، ثم علاقته الشديدة بما لديه من حيوان، وما (غمرة) إلا مجرد رمز لعشرات أو مئات من الغمرات، وما قصته مع ابن عمه إلا نموذج لما ساد ويسود بعض المجتمعات.

وبعد:

فعسى أن يكون فيما قدمت من تهميشات حول هذه المفضلية ما يصلح أن يكون نموذجا تطبيقيا لقراءة تعتمد كل الاعتماد على موروثنا النحوي والصرفي والبلاغي والصوتي والنسقي مع الإفادة مما يمكن الإفادة منه من المنظورات الحديثة ، آملا أن تكون المخرجات التي استوفيناها من النص، والمعطيات التي أفاض بها علينا بوسائلنا وآلياتنا المستخدمة، كافية لإقناعنا وإغرائنا بالاستمرار في هذا النهج ، والنسج على هذا المنوال، فإن كان الأمر كذلك فالحمد لله، وإن كانت الأخرى فأعدكم أنني سأعيد الكرة، وسأقوم بالمحاولة مرة أخرى، بل مرات، وعلى الله قصد السبيل..



النموذج الثاني:

المثنوية والواحدية الوجدانية والفنية في قصيدة

(أنت الرياض) للشاعر غازي القصيبي

تعتبر قصيدة (أنت الرياض) للشاعر غازي القصيبي، من أجمل ما كتب هذا الشاعر، بل من أروع اللوحات الشعرية المنجزة في الشعر السعودي بعامة، كما تعد في مقدمة الشعر العربي المعاصر، بنية ومضمونا، وأدوات فنية متميزة، لا تتيسر إلا لشاعر أصيل متمكن من فنه، ولعل من المناسب أن نبادر بقراءة القصيدة، لنلتقي فيها على كلمة سواء، ولنشترك في التفاعل معها والاستمتاع بما فيها من أدبيات فنية عالية، ولكي نيسر هذه المهمة، لابد من وضعها أمامنا مكتوبة. يقول الشاعر غازي القصيبي:

كأنك أنتِ الرياض

بأبعادها.. بانسكاب الصحاري

على قدميها

وما تنقُشُ الريح في وجنتيها

وترحيبها بالغريب الجريح

على شاطئيها

وطعم الغبار على شفتيها

●●●

أحبُّكِ حبي عيون الرياض

يغالِبُ فيها الحنين الحياء

أحبك حبي جبين الرياض

تظلّ تلفّعُه الكبرياء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحبك حبي دروب الرياض

.. غناء الرياض.. صفاء الرياض

●●●

وحين تغيب الرياض

أحدّقُ في ناظريك قليلا

فأسرحُ في (الوشم) و(الناصريّة)

وأطرحُ عند (خريص) الهموم

وحين تغيبين أنت

أطالع ليل الرياض الوديع

فيبرُقُ وجهك بين النجوم

●●●

وفاتنةٌ أنت مثل الرياض

ترقُّ ملامحها في المطر

وقاسيةٌ أنت مثل الرياض

تعذّبُ عشاقها بالضجر

ونائيةٌ أنت مثل الرياض

يطول إليها.. إليك.. السفر

●●●

وفي آخر الليل.. يأتي المخاض

وأحلم أنا امتزجنا

فصرتِ الرياض

وصرتُ الرياض

وصرنا الرياض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العنوان يشمل في حبائه : المحبوبة المخاطبة: (أنت)، والمدينة المحبوبة: (الرياض)، وكلتاهما من البروز والوضوح في وجدان الشاعر وعقله، بشكلٍ صدوعٍ جعل الأولى ضميراً، وهو أعرف المعارف بعد اسم الله تعالى، بالإضافة إلى كونه ضميراً بارزاً منفصلاً، ليشير بذلك إلى بروز مكانتها وعلو شأنها، وإلى أهميتها واستقلالها بشخصيتها وعطاءاتها وفعالياتها، وجعل الثانية (اسم المدينة) علماً، وهو اسم يعين مسماه دونما حاجة إلى مساعدة خارجية، أو هو كما يقول النحويون:

معرفة تامة أو كاملة، وليس كاسم الموصول الذي يحتاج في دلالته إلى معونة الصلة، أو اسم الإشارة، المحتاج إلى معونة إشارة حسية باليد ونحوها، كل منهما إذن معرفة متساوية في الكمال والتمام، كتساويهما في الجدوى والعطاء، وفي الجمال والرواء، والإيناس والإسعاد، أو هما كذلك - على الأقل - في وجدان الشاعر وعقله، وحين تجتمع الكلمتان في النطق أو على الورق، تكونان بنية لغوية محكمة العلائق، قوية الروابط والأوردة، حيث تتكون منهما جملة اسمية توحي لنا بقوة التلازم بين جزأيها، ذلك التلازم الذي يكشف لنا عن مثنوية في الحب لدى الشاعر، فهو يحبها ويحب الرياض، وإلى أي مدى يتم التلاحم بين الحبيبين ويتحقق التلازم؟ ذلك أمر قد تكشف عنه فنيا بعض أجزاء القصيدة، كما توحي به ابتداء جملة العنوان..

المحبوبة (أنت): مبتدأ، محكوم عليه، و(الرياض): خبر، محكوم به على المحبوبة، وبرغم أنه اسم جامد في حقيقة أمره فإن الشاعر يقبل الإخبار به، لتأويله إياه بالمشتق، تماما كتأويله بين حبّيه، ربما كان تأويله: عظيمة أو جميلة، أو شيئا من هذا، لكنه يظل وضعاً ابتداعياً، يعني تشقيق الجامد، وضم البعيد للبعيد، بقصد خلق وشائج وأواصر، تبدأ وجودها في وجدان الشاعر، ثم تتحد فروعها عبر وجداناته إلى وجدانات الآخرين.

وربما خطر هاجس من خلال هذا الوضع النحوي أن المحبوبة (المبتدأ) هي العمدة، وأن الرياض (الخبر) هي الفضلة، ولكن هذا الهاجس سرعان ما يختفي إذا تذكرنا أن كلا من المبتدأ والخبر عمدة في الجملة الاسمية، وأن الفائدة من المبتدأ لا تتم إلا بالخبر، ولأمر ما أعطيا حالة إعرابية واحدة، كما يختفي هذا الهاجس أيضا إذا أدركنا أن العلاقة بين هاتين الكلمتين تتجاوز هذا الوضع الشكلي لتوحي بأنه إنما يشبه المحبوبة

بالرياض، ونحن نعلم أن المشبه ملحق بالمشبه به في صفة أو مجموعة من الصفات، وجودها في المشبه به أقوى من وجودها في المشبه، بل وتوحي الجملة بشيء آخر يحصر المحبوبة في الرياض ويحقق التساوي بينهما، وذلك ما نستوحيه من تعريف الجزأين (أنت - الرياض)، فكأنه قال: (ما أنت إلا الرياض، إنما أنت الرياض)، لهذا سوف يبحث في ثنايا رحلته معها في القصيدة، عن الرياض في عينيها، ويبحث عنها في عيون الرياض.

ولتمام حضور المحبوبة في قلب شاعرنا، نراه لا يكتفي في مطلع القصيدة بأن يقول: (كأنك الرياض)، بل يؤكد الضمير المتصل بالضمير المنفصل: (كأنك أنت الرياض) فيحقق التجانس الموسيقي في (كأنك)، حيث تبدأ بكاف وتنتهي بكاف، مع التنويع الأدائي، فالأولى كاف مفتوحة، والثانية مكسورة، بالإضافة إلى تكوين كلمتين: (كأنكِ - أنتِ) مبنيتين على الكسر، ليساند الثنائية الناشئة من المحبوبة والرياض، وهاتان يكونان أيضاً المقطع أن: (كأنكِ - أنتِ) مع تشابه صوتي بين الكاف والتاء، يجعل الأطفال وبعض الكبار ينطقون الكاف تاء، فكَتَبَ ربما نطقوها (تَتَب) وهذا الوضع الصوتي يقارب كثيراً بين محوري العنوان. وكان في إمكان الشاعر أن يقول: أنت كالرياض. أو مثل الرياض، أو نحو ذلك من الأدوات، ولكنها جميعا تفصل فيها أداة التشبيه بين المشبه والمشبه به، بمسافة لفظية زمنية تطول وتقصر، وليس الأمر كذلك في (كأن) التي تجمع بينهما في حاضنة واحدة في جو إخائي يخدم المثنوية التي يعتمد عليها هذا النص. وستظل القصيدة تراوح بين محوريها قرباً، وبعداً، حتى يبلغ البناء ذروته في آخر النص ويتم الامتزاج، وتتآزر المحاور جميعها في محور واحد هو الرياض:

وفي آخر الليل.. يأتي المخاض

وأحلم أنا امتزجنا
فصرتِ الرياض
وصرتُ الرياض
وصرنا الرياض

مما يجعلنا نحس أن الرياض هي المحور الأساس، وما عداها فوسيلة لا غاية فالشاعر هنا لا يتغزل على الحقيقة، وإنما يتخذ من المرأة وسيلة للحديث عن هموم الوطن، والإعلان عن مشاعر الوطنية الحقة الصادقة، فالمرأة موطن وسكن للرجل، والرياض صدر حان وأحضان دافئة تستقبل أبناءها، فلا يكاد الشاعر بعد هذا التمازج وقبله وفي أثنائه ، يفرق بين الوطن المحبوبة، والمحبوبة: الوطن، وهذا لعمري هو منتهى الحب والوطنية.

ولئن حظيت محبوبته المرأة بضمير الخطاب متصلاً ومنفصلاً: (الكاف - التاء - الياء - أنت) ، وحظيت محبوبته الرياض بضمير الغيبة (هاء الغائبة)، فإن هذا الحضور النحوي للمحبوبة لا يعني أنها تشغله أكثر من الرياض، فإن الرياض حظيت منه بالعلمية، وبهذا التكرار المظهر، الذي يلذ به المحب ويتبارك، أو يعلن عن ولائه للاسم المكرر وتعظيمه في نفسه، حتى ليكاد المرء يجزم أن المحبوبة المرأة لا تعدو أن تكون (تابلوه) يرسم عليه الشاعر ملامح محبوبته الرياض، ولكنه في الوقت نفسه يحرص على الغاية والوسيلة في آن، فإذا كرر اسم الرياض مظهرا أربع عشرة مرة فإنه يكرر ضمير المخاطب للمحبوبة أربع عشرة مرة أيضا ليحدث التوازن، ويهيئ المناخ للامتزاج المتكافئ. أما الشاعر نفسه فإنه يتوارى في المقطع الأول والرابع ليظهر ظهوراً قوياً في المقطع الثاني والثالث، مسيطراً على الفعل والجانب الحركي، ليستطيع من واقع قوته هذه أن يمتلك القدرة على إحداث التمازج بين العناصر الثلاثة في النص

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

(أنت - هي - أنا) فتتحول فيه إلى: (نا) - (أنا امتزجنا - صرنا الرياض)، مع ملاحظة أن اثنين يتوحدان في ثالث.

ومن مظاهر المثنوية التي ذكرنا، مزاوجة الشاعر بين الجمع بما فيه المثنى، وبين المفرد (الواحد)، بشكل متقابل تارة، ومتبادل في الموقع تارة أخرى، وذلك ربما يدلنا على خبيئة المفرد الشاعر إزاء محبوبتيه: (هي - الرياض)، ووضعهما بالنسبة له، ذلك الوضع الذي لا يتأثر باختلاف الموقع والمكان والزمان. كما قد يشير إلى إحساسه بالعلاقات المرتبطة بالدين والأسرة والمجتمع والسياسة، وهذه نماذج للوضع اللغوي الدال، المشار إليه:

كاف الخطاب - أنت # الرياض

الأبعاد - الصحارى - القدمان # الانسكاب

الوجنتان # الريح

الشاطئان # الغريب الجريح

الشفتان # طعم - الغبار

ياء المتكلم (حبي) # عيون - دروب

يغالب (فعل) # الحنين - الحياء (اسمان)

تظل - تلفّع # الكبرياء

ضمير المتكلم في أحدّق - أسرح # ناظريك - الوشم والناصرية

أنا (في أطرح) - خريص # الهموم

ملامح # المطر

عشاقها # الرياض - الضجر

وجهكِ # النجوم

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما تبدو هذه الظاهرة أيضاً في المقطع نفسه في الجمع جمع بين متواليين بين ما يناسب المحبوبة المرأة، والمحبوبة الرياض، فالقدمان، والوجنتان، والترحيب بالغريب الجريح، والطعم، والشفتان كلها مما يخص الإنسان، والأبعاد، والانسكاب، والصحارى، والريح، والشاطئان، والغبار، كلها مما يخص غيره، ولكنه يمزج بين كل أولئك ليبعث الحياة في الأشياء، ويعطي الأحياء أهمية الأشياء ونفاستها، فالأشياء لا قيمة لها بدون الإنسان، والإنسان محتاج دائما لتلك الأشياء، تماماً كالعلاقة بين الوطن والمستوطن، والعلاقة بين المحبوبة والرياض، وما الرياض في حقيقته - وإن تحدث فيه الشاعر عن شارع الوشم وحي الناصرية ومتنزه خريص - إلا هذا الوطن الذي تجتمع عليه قلوب المواطنين أينما كانوا من أرجاء هذا الوطن المترامي الأطراف، فالرياض على هذا النحو يفقد خصوصيته المكانية، ليتحول إلى رمز للمملكة العربية السعودية، فالذي كان متناثراً تجمع في مكان واحد، وصار الرياض، أي صار المملكة العربية السعودية، ولهذا نجد في المشهد الذي يمثله المقطع الأول: الصحارى التي حملت إلينا السوائل والمسكوبات من مياه وبترول وغاز، وغيرها، والشواطئ التي حملت إلينا الخيرات والخبرات، كما نلمح أحضان المملكة تنفتح لزائريها وضيوفها والملتجئين إليها وترحب بهم وتأسوا جراحهم، ونلحظ المعاناة التي لقيتها الرياض في مراحل البناء المختلفة، من رياح لافحة تترك وشومها على الوجنات، وغبار يقتحم الشفاه ويورثها مرارة وملوحة.

ثم تعال معي لنتصور مع الشاعر الأحداث المطلقة، غير المقيدة بزمن، لأنه جاء بها مصادر، وهي الانسكاب - وما تنقش (مصدر مؤول) - ترحيب - طعم، لكنها مقيدة بمكان هو: القدمان - الوجنتان - الشاطئان - الشفتان، وذلك لينطوي الزمان بجميع فروعه في المكان،

ولتستقر أخيرا كل الأزمنة والأمكنة، في مكان واحد هو الرياض، وقديماً قال الشاعر العربي:

ليس على الله بمستغرب … أن يجمع العالم في واحد

مع ملاحظة أن الواحد يؤثر في المجموع، وأن المجموع يذوب في الواحد، كما هو جلي في آخر النص، وكما هو مشاهد في العيان.

ولعل من مظاهر حرصه على تحقيق هذا التمازج، حذفه حرف العطف بين المتعاطفين في قوله: (بأبعادها.. بانسكاب الصحاري على قدميها)، وكذلك فعل في المقطع الثاني: (أحبُّك.. أحبك.. أحبك)، ومثلها: (عناء الرياض - صفاء الرياض)، وقولهِ في المقطع الرابع: (يطول إليها.. إليك.. السفر)، وهو في عمومه لا يدخل في باب الوصل والفصل، وليس هو من باب الإبدال، بل هو من عطف المفردات، وقد شاع حديثا في شعر أبي القاسم الشابي، وبخاصة في قصيدته (صلوات في هيكل الحب) التي مطلعها:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عذبةٌ أنت، كالطفولة، كالأحلام … كاللحن، كالصباح الجديد
كالسماء الضحوك، كالليلة القمرا … ءِ، كالورد، كابتسام الوليد

كما شاع في شعر غيره من الرومانسيين، وممن عرف في شعرهم كثيرا من الرومانسيين السعوديين: حسن عبدالله قرشي، وطاهر زمخشري، حتى ظن بعض الدارسين أنه من ابتداع هؤلاء الشعراء الرومانسيين، وليس الأمر كذلك، فقد ورد منه في القرآن الكريم في أكثر من موضع، من ذلك قوله تعالى: **﴿وجوه يومئذ ناعمة﴾** بعد قوله **﴿وجوه يومئذ خاشعة..﴾** الآية.

وهو وضع نحوي يضفي على النص ظلالاً نوعية قد لا تكون له في حالة الناسق، منها الإيحاء بالتعادل التام بين المتعاطفين، والتركيز على

إبراز علاقة العامل بالمعمول معنوياً وصورياً، والحرص على نقل النبض العاطفي للتجربة الشعورية، بشكل عال متسارع يكاد يلغي المسافة بين المرسل والمتلقي، ويكاد المتلقي يحس معها بحرارة أنفاس الشاعر وأحيح صدره، وربما بدا هذا بشكل أكثر جلاء في المقطع الثاني من القصيدة.

ويعتبر التكرار إحدى ركائز الإيقاع الداخلي المهمة في هذا النص. فبالإضافة إلى كلمتي (الرياض - ضمير المخاطبة) اللتين سبقتا الإشارة لهما، نلحظ هنا تكرار صيغة المثنى (في المقطع الأول)، مع نزوع ظاهر للتقفية، والمجانسة بين الريح، والجريح، وسيطرة الراء، والشين، والحاء.

أما في المقطع الثاني فيظهر التكرار في التكوين العام للجمل، وفي: (أحبك حبي.. الرياض)، وهو أمر لا يحتاج إلى كبير عناء، ويتمثل أيضا في: (عيون - دروب)، فكلتاهما على وزن (فعول)، دال على الكثرة، ومفرده على وزن فعل: (عين - درب)، والعيون تهدي إلى الدروب، و(جبين) مفرد تخلف فيه الياء الواو، وذلك معروف في علم القافية، علاوة على ما في الجبين من علائق داخلية أو خارجية، كامنة بينه وبين العيون والدروب، إذ الدروب هي التي تغري العيون وتستوعب نظراتها، والعيون هي التي تختار الدروب، وتمضي فيها أو تؤوب، يضاف إلى ذلك ما في الجبين من مجانسة مع كلمة حنين التي سبقتها في السطر الثاني، وهي من جهة أخرى تؤكد طريقته في مقابلة الجمع بالواحد، مما يتم بوعي أو عن غير وعي.

ويختار الشاعر العيون، لما في قراءتها من أسرار، ولأن أشياء كثيرة إنما يفعلها المرء من أجل العيون، فكلنا يقول معبراً عن حسن الاستجابة: (لعيناك)، أو (من شان عيونك)، ويقول شاعرنا عبدالله الفيصل:

من أجل عينيك عشقت الهوى ... بعد زمان كنت فيه الخلي

وفي هذه العيون مغالبة بين الحنين والحياء، وهي حالة عاطفية عربية شرقية، تزيد المرأة سموا ورفعة منزلة في نظر الزوج والحبيب، تغنى بذلك شعراء الغزل منذ العصر الجاهلي ومايزالون.

وقد نجح شاعرنا القصيبيي في اختياره الفعل (يغالب) الدال على المشاركة، فأيهما غلب الآخر؟ الحنين أم الحياء؟ وأيهما المحرك لهذا الغلاب؟ كلاهما صالح لأن يكون المغالب، ومن هنا يصلح أن يكون على المستوى النحوي والعاطفي فاعلاً، وذلك على حد قوله تعالى (فتلقى آدمُ من ربه كلماتٍ)، قال النحاة: كل منهما يصلح أن يكون المتلقي، وفي المرأة بلا شك حنين وحياء كما في الرياض. واختار الشاعر الجبين لأنه يمثل النضرة والشموخ، وأشياء أخرى من مكارم الصفات والخلال، وهو جزء من الإنسان لا يحجب في كثير من الأحيان عن الأنظار، فالخد يصعّر، والجبين يشمخ وتقرأ على صفحته الكثير من العبارات المنطوقة وغير المنطوقة. ومن أهم ما يتجلى على الجبين هذه الأمواج من الكبرياء والاعتزاز بالأحساب والأنساب، والمنجزات والتطلعات، وهذا النوع من الكبرياء شهي ورائع ومثير للدهشة، يقول إبراهيم ناجي في «أطلاله»:

واثق الخطوة، يمشي ملكاً ظالم الحسن، شهي الكبرياء

وحرص الشاعر في هذا المقطع على التقفية في آخر الأسطر: (الحياء - الكبرياء)، و(الرياض)، وفي الداخل أيضا: (عيون - حنين - جبين) و(عناء - صفاء)، مع هيمنة ظاهرة وتجمهر لبعض الحروف، مما يوحي بحالة نفسية بؤروية لدى الشاعر، تتجمع ثم تتفجر في متواليات،، لكن الأفعال المسندة إلى الشاعر: (أحبك 3 مرات) أفعال وجدانية منفكة عن المحسوس، غير أن آثارها تظهر بشكل انعكاسي، وذلك في عيون الرياض، مغالبة بين الحنين والحياء، وعلى جبينها تلفيعات من الكبرياء، ومجنّة للرياض ومحبوبته، إذن هو حبٌ حركي مبدع، وليس حباً ساكناً

خاملاً، وبهذا فهو يحس بكل ما حوله ويتفاعل مع نتائجه، يحس بالعناء والصفاء، وبالكبرياء، وبالحنين والحياء، وغير ذلك من الأشياء، ولذلك هو في كل لحظة قادر على الالتحام، والامتزاج.

ويلاحظ أن الفضاء الزمني الذي يتحرك فيه النص إنما هو الحاضر والمستقبل، فكل أفعاله مضارعة، وفي المقطع الثالث ينص على ذلك المستقبل، إذ يضمن الظرف (حين) معنى الشرط:

وحين تغيب الرياض

أحدق في ناظريك قليلاً.. إلخ

فكلنا يعلم أن إيقاعات الجملة الشرطية مستقبلية، واعتماد الشاعر على الحاضر والمستقبل وحدهما يعني أنه يعيش حالات انبهار دائم بحاضر الرياض ومستقبله، كانت كفيلة بإلهائه عن الماضي، أو لأنه لا يثبت للمقارنة حين تقارنه بهما، كما أنه ربما كان يعيش حالة إحساس بإسهام جيله في هذا التغير والتحول والنقلة إلى المستقبل. أما الفعل: (صرت - صرنا - امتزجنا)، فهي وإن كانت ماضية شكلاً، فهي مستقبلية معنى، وذلك لدلالتها على التحول والتشكل المستقبلي، ثم هو يعود بين كل فينة وأخرى للإيحاء بالتكافؤ والتعادل بين محبوبتيه في وجدانه، فيمثل ذلك في أدواته ، فنراه يساوي في الأسماء في الإفراد أحياناً، كما يسوي بين الأفعال في الزيادة (أطالع - يبرق)، والتجرد: (تغيب - أسرح - أطرح - ترق - يطول) - بين المقطع الثالث والرابع مع ملاحظة التجانس بين (أسرح، وأطرح) كإيقاع داخلي. أما (أحدّق)، فقد جاءت في أول المقطع الثالث ، فقد جاءت في أول المقطع الثالث على وزن (أفَعِّل)، ليقابلها تعذب (تُفَعِّل) على الوزن نفسه ليحقق مزيدا من الإيقاع الداخلي، القائم على التناظر، وليوحي مدى التحديق والتعذيب.

وانظر إلى توزيع الحاء في هذا المقطع (المقطع الثالث)، فهي تجيء

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثانية في السطرين الأولين مكسورة في الأول، مفتوحة في الثاني. أما السطر الثالث والرابع، فتأتي خامسة مضمومة، لتعود إلى مكانها مكسورة في السطر الخامس، كعودة الرياض إلى مكان الصدارة، وعودة حبه إلى التمكن من قلبه.

ولننظر إلى ترتيب القاف في الكلمة الأولى والأخيرة من السطر الثاني، فهي مسبوقة بأربعة أحرف في الأولى (أحدق)، ملحوقة بأربعة أحرف في الثانية (قليلاً)، مع ملاحظة المغايرة في الحركة، وذلك للدلالة على إمكان التغاير مع التشابه، وعلى إمكان التمازج مع التغاير الظاهري الشكلاني.

ولننظر أيضاً إلى (نا) في السطر الثاني (نا) في ناظريك، و(نا) في الناصرية في السطر الثالث، وصورة (ظَرِيْ) مع (صِرِيْ)، وإذا كان قد اعتمد في السطر الثاني والثالث على الجار والمجرور متعلقا بالفعل، فإنه في السطر الثاني يستعيض عنه بأخيه الظرف (عند)، مقابلاً بين الاثنين والواحد. أما كلمة (الهموم) فقد قابل بها كلمة (النجوم) في السطر السابع وحقق بها التقفية.

يحدث فعل واحد من الرياض (وحين تغيب الرياض)، فيحدث من الشاعر ثلاثة أفعال هي: (أحدق - أسرح - أطرح).

وتغيب المحبوبة المرأة ، فيترتب على ذلك فعلان أيضاً: (أطالع - يبرق)، مع مفاجأة يسرية تظهر في فاعل (يبرق)، إذ أنه وجْهُ المحبوبة، وليس حدثا من الشاعر، فكأنما موقع الغياب والحضور معاً، ولا غرو فهي التي تمتزج بالرياض وتبدو قسمات وجهها واضحة بين النجوم.

وإذا كانت سمة الأحداث السابقة أحداثا نهارية كما يبدو، فإن بعض أحداث هذا المقطع ليلية، بداية من (خريص) المتنزه المسائي الليلي،

ونهاية بليل الرياض الوديع، وإبراق وجهها بين النجوم، وهذا جزء من التطور الزمني للنص، ولكنه كما نرى تطور مرتبط بالمكان من جهة أخرى.

ويأتي المقطع الرابع إيغالا من الشاعر في وصف صاحبته بالرياض أو تشبيهه لها بالرياض، مؤكداً ذلك من خلال صفات أخرى تكشف عن أوجه شبه أخرى بينهما، وهي الفتنة والقسوة والنأي، فعل ذلك ليقنعها، أو يقنع نفسه ويقنعنا بأنه صادق كل الصدق في قيامه بعقد مقارنة بين محبوبتيه، لنصل معه بعد ذلك في المقطع الخامس إلى ما يريده من الامتزاج، ولعله لأجل ذلك اعتمد في جميع تلك الأوصاف على اسم الفاعل الثلاثي، مع ملاحظة حرصه على مقابلة الجمع بالواحد في كون (فاتنة) صحيحاً، بينما: (قاسية - نائية) معتلاً ناقصاً، والعجيب أننا لو قرأنا بداية الكلمات الثلاث بالمقلوب، لتحصل لدينا كلمة: (نقف)، فهل لهذا إيحاء بشيء معين، أو أنه محض مصادفة؟ أما السطر الثاني والرابع والسادس، فهو إيقاع شبيه بالإيقاع المتمثل في المقطع الثاني: (سطر 2، 4) غير أن الانبثاق هنا من جملة اسمية بينما هناك من جملة فعلية، ونلاحظ أنه قابل الجمع بالواحد أيضا ، ففاعل (ترق - ويطول) ظاهر، بينما فاعل (تعذّب) ضمير مستتر، كان في الإمكان إظهاره على النحو التالي: (يعذب الضجر عشاقها)، إذ هو الموقع للتعذيب على الحقيقية، ولكن شاعرنا يوقعه من محبوبته، ويحول الضجر إلى وسيلة للتعذيب، فهي قاسية على عاشقها، لا تستجيب له بسرعة، بل تماطله وتناضله، حتى يذوق ألم القسوة وعذاب الضجر والضيق، ثم تلين وتصفو، ويكون الامتزاج، فهي القريبة النائية ، والنائية القريبة، وهي ليس لها عاشق واحد، بل مجموعة من العشاق يلقون نفس المصير، ويعانون نفس المعاناة.

ويلاحظ تكرار الأداة (مثل)، ومحافظته على تركيب الجملة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإسمية المعتمدة على تقديم الخبر: (وفاتنة أنت - وقاسية أنت - ونائية أنت)، لأن الاستشراف هنا إنما هو للخبر، أما المبتدأ فهو معروف للقارئ.

ونلاحظ التقفية بكلمة: (الرياض)، كاسراً بها قاعدة علماء القافية: (سطر 1، 3، 5) مما كانوا يسمونه الإيطاء، وقد سبق أن ارتكب ذلك نفسه في المقطع الثاني والخامس، مما يدخله في باب التكرار، ويعطي الشعر السطري خصوصية وموسيقية ليست للشعر الشطري، ويقفي بالراء ساكنة في (السطر 2، 4، 6) وأسماء ثلاثية على وزن (فَعَلْ)، ومن هنا نحس أن الشاعر في هذا المقطع يميل إلى المساواة ويركز على التعادل بشكل واضح، ليهيئنا - كما قلت - إلى الحدث الكبير الذي يفجؤنا في المقطع الخامس، مع الإبقاء على خصيصته الأخرى في مقابلة الجمع بالواحد، فالمطر يؤثر في الملامح، والضجر أو هي تعذب العشاق، والسفر يطول إليها وإلى الرياض، وربما كان المتوقع أن يقول: (يطول إليك.. إليها.. السفر) على اعتبار أن الكلام دائر حول المحبوبة التي تشبه الرياض، ولكنه يعكس المتوقع: (إليها - إليك)، فيقدم ما يتوقع تأخيره، ليشعرنا بعملية التساوي، وليضعنا بعد ذلك على باب التوحد والامتزاج.

وفي المقطع الأخير يصل بنا النص إلى إلى آخر الليل، فننتظر مع الشاعر الصباح الآذن بالفراق ونزول الستار على اللقاء، ونأتي معه إلى نهاية هذه المشاهد المتتابعة، وإلى نتائج الحبل العاطفي: (وفي آخر الليل يأتي المخاض)، إذن هو ليس فراقاً بين حبيب ومحبوب كان يسترهما الليل ثم يفضحهما الصبح ، فيفترقان ويتواريان عن عيون الرقباء، بل هو إيذان بالتلاحم الأكثر الذي يوحد بين الأجزاء، ويمزج المتفرق، ويجمع المتناثر، وتذوب فيه الأبعاض في الكل وتفنى الحواجز، وقد قفى أسطر هذا المقطع بالضاد ليبقى النبر العالي للرياض.

ومن الملاحظات العامة حول النص أنه لم يرد فيه غير صفتين فقط

هما، الجريح : (الغريب الجريح)، والوديع: (ليل الرياض الوديع)، كما خلا من الأحوال، وربما أسهم ذلك في وقاية النص من مظاهر الترهل والملاحق المضجرة، كما اعتمد بلاغيا على الجمل الإنشائية مثلاً، كما اعتمد في الصور الجزئية على التشبيه الصريح والاستعارة المكنية أحياناً، فما وسائل الإثارة والاستفزاز وأدواته في النص؟ إنها تتمثل أول ما تتمثل في هذه الصورة الكلية، وفي هذا التداخل بين صورة المعشوقة المرأة والمعشوقة الرياض، والمزج بينهما بألوان من الإيقاعات الداخلية التي استوفينا الحديث عن أكثرها فيما سبق، ويتمثل أولاً وأخيراً في هذه المثنوية والواحدية الفنية التي فصلناها، والتي تشكل على أساسها النص تبعا للمثنوية والواحدية الوجدانية العاطفية، (وصرنا الرياض).



النموذج الثالث:

هوامش حول قصيدة (من أغاني الرعاة)

http://Archivebeta.Sakhrit.com

لأبي القاسم الشابي

نلتقي في هذه الهوامش بشياه أبي القاسم الشابي، في مشهد رومانسي عذب عذوبة الطبيعة التي وصفها الشاعر، ورسم على أديمها لوحاته الفنية الفارهة. أما الشياه فلا أعلم عنها إلا أنها شياه محظوظة خلدها الشابي بشعره، وأما شاعرنا الشابي فهو - كما يقال - أشهر من أن يعرف، هو أبو القاسم بن محمد الشابّي - بتشديد الباء -، ولد بتونس سنة 1909م، وتوفي بها سنة 1934م، تهيأت له النُقْلَةُ من مكان لآخر، داخل الإيالة التونسية، تبعاً لوظاف والده في القضاء، مما أعطاه زخماً فنيا متميزاً، ووسّع من تجاربه، وأسهم في التعجيل بتفجير شاعريته بكل خصوصياتها المتوقدة الرائعة. ويشرح الشاعر قصته مع شياهه هذه التي تمثل الركن الركين في قصيدته التي منحنا أنفسنا الإذن بإعادة قراءتها

والتهميش حولها، وهي قصيدة (من أغاني الرعاة)، فيقول نثراً في مقدمتها: **(حل الشاعر ضيفاً بعين دارهم، من الشمال التونسي، مستشفيا، وهناك فوق الطبيعة العذراء الساحرة، والغابات الملتفة الهائلة، والجبال الشم المجللة بالسنديان، قضى عهدا شعريّاً وادعاً، خالصاً للشعر، والسحر، والأحلام، وفي القصيد التالي صورة صغيرة من صور الحياة بين تلك الجبال، والأودية والغابات).**

بداية يجبهنا عنوان القصيدة، ويلفت نظرنا بكل مكوناته: (لاحظ أننا اعتدنا تأنيث القصيدة، واعتاد الشابي تذكيرها - القصيد -)، فمن الناحية الشكلية أي صورة رسم الحروف، نجد العنوان مبدوءاً بحلقة الميم، ومنتهيا بحلقة التاء المربوطة، كما تتقابل فيه الغين والمدة بعدها في (أغاني)، بالغين والمدة بعدها في (الرعاة)، وتتقابل ألفان في (أغاني)، وألفان في (الرعاة)، - أرجوا إعادة كتابة العنوان، أو متابعة ما ذكرناه من خلال عنوان المقال - هذا التماثل الشكلي من حيث رسم الحروف، واتخاذ المواقع المختلفة، يمكن أن نعده انعكاساً لتشابه عناصر الطبيعة أمام عيني الشاعر على أرض الحقيقة والواقع، وما يحمله ذلك من إيحاءات عبر مفتتحات الواجهة.

ثم انظر معي مرة أخرى إلى العنوان، لتجده مؤلفا من ثلاث كلمات، تدل كل واحدة منها على مزيد من الثراء والكثرة، والخصب والعطاء. فالرعاة: جمع تكسير دال على الكثرة، على وزن (فُعَلَة)، فالأغاني إذن ليست أغاني راعٍ واحد منفرد نشاز، على قرن جبل أو فوهة صحراء، وليست مجموعة صغيرة من الرعاة مآلها النفاد، بل هي أغاني رعاة كثر، إذا نام منهم أحد صحا الآخر، وإذا غاب منهم واحد أو تغيّب أو تكاسل، نهض بها أقوام آخرون، فتهاطلت الأغاني وتتالي تتالي المطر في (عين دارهم). والأغاني هي أيضا جمع كثرة، بل كثرة الكثرة، لأنها

صيغة منتهى الجموع: (أفاعِل) فنحن إذا أمام معين من الأغاني لا ينضب، تظل أنغامه تتواثب، وألحانه تتقافز في حيوية دافقة لا يُعضد شجرها، ولا يُختلى خلاها: (أي لا يُقطع نباتها). وتأتي كلمة (مِن) في العنوان داعمة لكل ما يؤسسه من دلالات ، فهي للتبعيض هنا، وهذا معناه أن الشاعر يعلن أنه عاجز عن تصوير كل المشاهد الرعوية، وأنه مهما اجتهد في نقلها فلن يستطيع أن يستوعبها أو يستغرقها، لذا فهو يقدم جزءاً يسيراً منها، وبعضها أو بعض بعضها، وتتضح دلالة هذا التبعيض في عبارة مشابهة للمتنبي، وذلك حين يقول:

**وما الدهر إلا (من رواة قصائدي)		إذا قلت شعراً، أصبح الدهر منشدا**

فإذا ما دلفنا إلى داخل القصيدة، وشرعنا في عملية الجَوْس والغَوْص، وجدنا الشاعر قد قسّم قصيدته إلى عشرة مقاطع، يتألف كل مقطع من أربعة أبيات برويّ مغاير، من بحر الرمل المجزوء. أما كونها رملا مجزوءاً، فذلك يتناسب مع مع حياة الرعي وتنقل الشياه: (فاعلاتُنْ فاعلاتُنْ - مرتين)، وأما كونها بروي مغاير ، فربما كان للدلالة على تغير المراعي، واختلاف مشاهد الطبيعة، وهو للدلالة على الحرية والانطلاق في عالم الطبيعة الساحر اللامحدود. واختار لرويِّه السكون، ليدل على إيقاعات القفز المتكرر للشياه، وثغائها الممتزج مع أنغام شبّابات الرعاة وأغانيهم المتوالية المتواثبة.

ولماذا كل مقطع أربع أبيات. ؟ هل لأنه كان يستحضر في ذهنه فصول السنة الأربعة وعلاقتها بالطبيعة في (عين دراهم) ؟ أو لأن الشياه، وهي مدار حديث - وسيلةً وغايةً - هي من ذوات الأربع. ؟ أو لأنه مستحضر في مخيلته رباعية أخرى متمثلة في الطبيعة، والراعي، وشياهه، والشاعر. ؟ كما أن الجهات التي تنقل فيها مع والده داخل القطر التونسي، هي جهات أربع ذات أساليب مختلفات في الرعاة والمرعى. ؟ قد

يكون هذا الاحتمال قائما أو ذاك، وقد تكون جميع هذه الاحتمالات حاضرة في ذهن الشاعر وإحساسه، حضوراً غائماً أو واضحاً، لكنها تظل في جميع الأحوال مجرد تأويلات ومقاربات، وليست تفسيرات يقينية نتفق عليها، فمثل ذلك يقع عادة خارج حدود الفن، وعلى كل حال فإن الذي يهمنا من طرح هذه الاحتمالات هو ما يكون له آثار بيّنة في مجريات الإحداثيات التي تنشأ من مستوى تواصلنا مع النص. إذ نجد هذه الروح الرباعية تتجلى في مواقع أخرى، فالفاعلية في المقطع الأول للصبح، والرّبا، والصَّبا، والنور، كما نلحظ أنه مفتتح بفعل رباعي هو: (أقبل)، ومنته كل بيت فيه بموصوف تتلوه صفة مجرورة على وزن (فاعلة): (الحياة الناعسة - الغصون المائسة - الزهور اليابسة - الفجاج الدامسة)، ولا يفوتنا أن نذكر بأن العلاقة بين الصفات وموصوفاتها، شأنها الارتباط الدائم، وليست هي علاقة مؤقتة، كالأحوال، وتكون أدوم وأشد ارتباطاً إذا كانت أسماء فاعلين كما هو الحال في هذا المقطع. يقول الشابي في القصيدة:

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أقبل الصبح يغنّي	للحياة الناعسة
والرُّبا تحلم في ظل	الغصون المائسة
والصَّبا تُرقص أورا	ق الزهور (اليابسة)
وتهادى النور في تلـ	ـك الفجاج الدامسة

ولا أكتمكم أنني أرفض كلمة (اليابسة) هنا، فهي إن كانت من الشاعر فهي نشاز، وإن كانت من جامع الديوان فوَهَم (بفتح الهاء). والمكان لكلمة أخرى في مقدورها أن تنهض برسم الصورة على شكل أفضل وأجمل، كما أنها من جهة أخرى تساعد على تحقيق التربيع الذي ذكرنا أنه ينشر ظلاله على المشهد، ويكون محيطاته التي تتم داخلها

تحركاته وانزياحاته، وهي كلمة (البائسه، أو اليائسه)، لنجد أنفسنا أمام إيقاع صوتي خفي يتمثل في عدد الحروف الحلقية (12 حرفاً) يقابله في الجهة الأخرى وبشكل مختلف في التموضع (12 حرفاً من حروف الصفير)، والعدد (12) على كل حال هو تضعيف للعدد أربعة، فهو يتحرك إذن ضمن التربيع أو الإرباع (يقال: ربَّع الشيء: أي جعله أربعة أجزاء. وأربع العددُ: صار أربعةً، أو أربعين)، هذا بالإضافة إلى أن اليبوسة لا تتناسب في تقديري مع الترقيص.

وإذا ما تمادينا في تأمل البنية اللغوية لهذا المقطع، ألفيناها زاخرة بكم من الدلالات تسهم في تحقيقها الأوضاع اللغوية والصرفية، فالفاعل في البيت الأول والرابع: اسم ظاهر معرف بأل، وثلاثي على وزن (فُعْل) - (الصبح - النور)، لأن أثر الصبح (الضياء)، والنور (الضياء) أيضا ظاهر لا يحجبه شيء، ولا يحول دون انطلاقته رُبىً، ولا صباً، ولا غيرهما من الحواجب والحواجز، فهو يحظى بالحياة... بالغابة... بالمرعى، من كل الجهات، ويضيء فجاجها ومساربها، ولهذا أيضا جاء هذا الفاعل المظهر، في البيت الأول: (بداية) والرابع: (نهاية)، أما الإضمار ففي الوسط، ففاعل (تحلم) مضمر تقديره هي، يعود على الرُّبا، وفاعل (تُرقص) تقديره أيضاً: هي، يعود على (الصّبا) ، ولاحظ معي الاتفاق في: الإضمار، والتقدير: (هي)، والباء (نطقاً، وشكلاً) في الرُّبا، والصَّبا: (الحاصل: رباعية). أتدري لم جاء هذا الفاعل في هذين الفعلين مضمراً؟ ربما لكون الحلم شيئا غير محسوس، ولكون الصَّبا ريحا رقيقة، لم تعتد أن تحرك الأغصان بعنف، بل هي على العكس تماما تداعبها، وتهزها هزاً ليناً وديعاً، يصدق عليه قول الشاعر الجاهلي في موضوع آخر تجمع بينه وبين موضوعنا الرقةُ والوداعة:

باتت تُنَزّي دَلْوَها تَنْزِيّا كما تُنزّي شهلةٌ صبيا

(التنزيُ: كالتنْزيه، يعني التحريك. أو الوثب، الشَّهْلَةُ: المرأة العجوز، وتطلق أيضا على المرأة (النَّصَف العاقلة) فهي تحرك دلوها بلين ورفْقٍ كما تحرك العجوز أو النَّصَف العاقلة وليدها الذي ترأمه وتشفق عليه، وهي به رؤوف، لا تطيق أن يمسه سوء، أو يلحقه أذى).

وفي لوحة أخرى داخل محراب الطبيعة نلتقي مرة أخرى مع أبي القاسم الشابي في مرعاه الجميل العذب، لنستمتع ببعض المرائي الجمالية التي استطاع الشاعر رسمها وزخرفتها وتزيينها، بلغ عدد أبيات القصيدة الأربعين، نتيجة ضرب (4 × 10)، فلماذا أربعون! أو هو محض مصادفة.؟ ربما الأمر كذلك، ولكن خطر ببالي ما في الرقم أربعين من دلالة على النضج والاكتمال، في التراث العربي، وبخاصة أن الشاعر متخرج في جامعة الزيتونة - أحد مواقع الحفاظ على التراث في العالم الإسلامي: (الأزهر، الزيتونة، القرويون في أفريقيا التي منها تونس). فالإنسان تتكامل قواه، ويبلغ أشدّه في الأربعين من عمره، ويغدو محنَّكاً، ويحق له أن يمرر طرف عمامته من تحت أحناكه، قال تعالى **﴿حتى إذا بلغ أشدَّهُ وبلغ أربعين سنة قال ربِّ أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت عليّ﴾** - الأحقاف/ آية 5 / وإنما نزل الوحي على رسول الله صلى الله عليه وسلم في الأربعين، واستوى الشعر للنابغة الذبياني أيضا في الأربعين، وقال الشاعر:

وماذا يبتغي الشعراء مني وقد جاوزت حد الأربعين

وواعد الله نبيه موسى أربعين ليلة: **﴿وإذ واعدنا موسى أربعين ليلة﴾** - البقرة/ آية 51/، **﴿فتمّ ميقات ربه أربعين ليلة﴾** - الأعراف/ آية 142/ وفي التيه أبقى الله بني إسرائيل عقاباً لهم: أربعين سنة: **﴿قال فإنها محرّمة عليهم أربعين سنة يتيهون في الأرض﴾** المائدة/ آية 26/ ويرى المتصوفة - وهم ليسوا على حق - أن الدنيا قائمة على أربعين من

الأبدال. هذا إلى أن أقصى أبيات القصيدة العادية أربعون بيتاً، فإذا تجاوزت ذلك كانت مطولة، وهو لا يريد لها ذلك، ومن جهة أخرى فإن العدد أربعين تضعيف للعدد أربعة الذي شكل المجال الحركي في بنية القصيدة بصفة عامة - كما أوضحنا ونوضح - ولنمض مع الشاعر في رباعيته الثانية:

أقبل الصبحُ جميلا يملأ الأفْقَ بهاه

فتمطى الزهرُ، والطيْرُ، وأمواج المياه

قد أفاق العالم الحيُّ وغنّى للحياه

فأفيقي يا خرافي وهلمي يا شياه

إذا كان الشاعر قد رسم مشهد بداية اليقظة في الرباعية الأولى، وعالم الصباح، وعلى الدنيا بقايا من نعاس، وآثار من حلم، فإنه هنا في الرباعية الثانية، يرسم حالة التيقظ والتوفز، فبهاء الصبح يملأ الأفق، والزهر يتفتح والطير يزقزق، وأمواج البحر يتلو بعضها بعضا في توافق وعناق، بل كل عناصر الحياة تتحرك وتشترك في رسم المشهد، وفي أداء معزوفة الصباح، فما على الخراف إلا أن تشترك في تلوين هذا المشهد وتحديد جمالياته، بثغائها ومرحها، وانطلاقاتها الحلوة، وقفزاتها الرائعة خلف راعيها (وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم). ويسيطر الفعل الماضي على الرباعية: (أقبل - تمطّى - قد أفاق)، للدلالة على الإنجاز والانتهاء من مضامينها، فهي قد حصلت بالفعل، بل هو يؤكد الإفاقة بالحرف (قد). ورتب الشاعر التمطي على الإقبال، للتدليل على تأثير الضوء على الأحياء، وبيان دوره في عالم اليقظة ومدى الحاجة إليه، ثم هو بعد التأكد من حدوث هذه المنجزات العظيمة ينتقل من الحالة الماضوية إلى المستقبلية الاستشرافية، إلى الأمر الذي يراد به التمني، لأن المخاطب به

غير عاقل، وهو الشياه: (أفيقي -هلمّي)، مع ملاحظة أن الأول فعل أمر والثاني اسم فعل أمر، وهذا يعني أن التمازج بينه وبين شياهه قد أصبح أكثر تحققاً، (انظر: هلمّي: اسم + فعل)، وتتمثّل الحالة المستقبلية أيضاً في النداء: (يا خرافي - يا شياه)، منهياً الرباعية بأربع كلمات - إملائياً: (فأفيقي، يا خرافي، وهلمي، يا شياه)، وإن شئت - نحوياً - قلت: أربع جمل فعلية حركية، تكتسب حركتها من أسلوبها الانشائي الطلبي الذي يستدعي تجاوب المتلقي مع المتكلم بشكل أو بآخر.

وربما تساءلنا عن المضاف إليه في (شياه)، أين اختفى عنا بعد أن شاهدناه في (خرافي).؟ إن الإضافة هنا لتعريف الخراف (صناعياً) وللتودد وبيان شدة العلاقة بينها وبين صاحبها (فنياً)، وقد تحقق كل أولئك للشياه بأسلوب آخر، هو مايسمى بأسلوب النكرة المقصودة: (يا شياهُ)، وهو أسلوب لايقل في أدائه الفني عن الأسلوب الأول، وإن اختلف في شكله النحوي من حيث الوسيلة، وهذه المخالفة بين الأسلوبين تضيف للبيت مزية، حيث تحقق له التنويع والمراوحة بين الأساليب، ليتلاءم مع ما تحقق للمشهد من مراوحة وتنويع في الأغنام والمراعي، ثم تعود الإضافة إلى ياء المتكلم في الرباعية الثالثة.

والذي سهل هذا الانتقال من الماضوية إلى الأمرية، دون عبور بالمضارعية، هو سمة التقافز التي تطبع النص، وإن شئت قلت: هو ما أعطته هذه الأفعال الماضوية للمشهد من حضور رغم ماضويتها، حيث هيأت هذه المنجزات الطبيعيةَ أمام الخراف، بل أمام الناظرين جميعاً، لتصبح المشاركة فيها أمراً حتماً لا مناص منه، وذوقاً حضارياً لا مفر من جلبابه، وسلوكاً حميماً جديراً بالراعي وخرافه الوادعة، لا نشاز فيه ولا استهواء.

وسيستمر شاعرنا الشابي يستفز شياهه ويدفعها إلى المشاركة، ويستنزف كل طاقاتها لتقوم بدورها في رسم لوحات الجمال، وعلى مدى

الأربع الرباعيات التالية، وذلك بإطلاق مجموعة من الأفعال الأمرية، (12 فعلاً)، مما يدل على شدة اهتمام الراعي بالمرعى من جهة، والعناية بخرافه من جهة أخرى، ورغبته النهمة أن تلتحم خرافه مع المرعى جمالياً ونفعياً، وتتحول إلى عنصر من عناصره، ويزداد هذا التفسير قيمة إذا قرنّاه بتفسير أعمق للقصيدة كلها، فإنه من الممكن أن نتلقاها في إطار سياسي خالص، يتفق مع الوضع الاستعماري الذي كانت تعاني منه بلاده (تونس) آنذاك، وتتجرّع ويلاته على يد الغزاة الفرنسيين، فيغدو الصباح هو صباح الحرية، والعالم الحر بما فيه من زهر وطير وشجر ومياه، هو العالم الدولي، وما شاع فيه من تحرر، والشابي بصفته شاعراً مثقفاً، مسؤول عن رعيته، عن قومه، عن أمته وعافيتها، وهو القائل في قصيدة أخرى من قصائده الوطنية اللاهبة: (الديوان ص102)

أيها الشعب.! ليتني كنت حطّا	با، فأهوي على الجذوع بفاسي
ليتني كنتُ كالسيول إذا سا	لت تهدُّ القبور رمساً برمْسِ

ولا تقل قيمة هذا التفسير أيضا لو مضينا بالنص إلى رحاب أخرى عرف بها الشابي أيضاً، وهي رحاب الرومانسية التي يعد شاعرنا من أكبر أعمدتها ومن روادها الأوائل وأساتذتها الذين احتذتْ بهم فيها الأجيال، فإننا نحس روحها طاغية على القصيدة، بألفاظها وصورها، وأجوائها المسحورة الساحرة، ففي الرومانسية - كما نعلم - معاناة وعذابات خفية خفاء النار تحت الرماد، كامنة فيما وراء البسمات الصفراء والدموع الخرساء، ناشئة في كثير من الأحيان عن الإحباط في مواجهة الواقع، والفشل في التعامل مع ذرائعه، ولذلك فإن الرومانسية في واقعها تمثل الرفض الفني من حيث اللغة والموضوعات والأفكار، في مواجهة الفن الكلاسيكي، مما جعل زعيمها فيكتور هيجو يقول: إنها الثورة الفرنسية في الشعر.

ونلحظ أشكال التنامي الصوري القائم على تبادل المواقع أحيانا ، مما يشبه لعبة الكراسي، والدال على لون من ألوان التماهي والذوبان في الآخر، فالصبح كان للحياة الرباعية الأولى، والزهور تُرقصها الصّبا، والحياة ناعسة، والفجاج دامسة، لكننا في الرباعية الثانية، نجد العالم يقظاً حياً يغني للحياة، والزهر والطير وأمواج المياه تتمطى وتعبر عن حيويتها، والنور لايتهادى، وإنما يملأ بهاءُ الأفق، ليعم كل الأرجاء، وليكون ذلك كله استجابة للإيقاظ الذي تم في الرباعية الأولى. يقع كل هذا الاختلاف بين الرباعيتين، رغم أنهما مبدوءتان بما يوحي بالتشابه والتوكيد اللفظي والتكرار: (يغني للحياة، الناعسة: جملة حالية = جميلاً = جملة: يملأ الأفق بهاه).

هذه الأحوال توحي بالإحساس بالتحول الذي أحس به الشاعر مع إقبال الصبح، أو تحوُّل المناخ السياسي الذي تعبره بلاده، أو تغير المواجد الإنسانية من خلال الأنباض الرومانسية والإيقاعات الذاتية. ومن تمام التطابق: اشتمال الرباعية الثانية أيضاً على حالين، لا على حال واحدة، وذلك مناسب لسرعة التحول مع تدفق النور، أوالرغبة في أن يكون كذلك. على كل حال فإن التماسك بين الرباعيتين قوي ومتين، والجسور النفسية والمعنوية والوحدة العضوية فيهما ماثلة للعيان، لايتطلب الإحساس بها جهداً ولا عناءً.

ومع ذلك فلنواصل فيما يلي عملية محاولة إبراز خيوط ذلك التلاحم العضوي، بين الرباعيات: الثالثة، والرابعة، والخامسة، والسادسة، وتتميمها لمناظر المرعى، حتى لكأن كل رباعية تمثل جزءاً من أجزاء المشهد العام، الذي لن يكتمل إلا باكتمال آخر بيت، فإذا تعذر ذلك بحكم حاجة الإيقاعات الزمنية للأفعال المختلفة، كانت كل رباعية تمثل بطاقة تشكيلية تقدم المشهد العام على التوالي، من خلال بروجكتر في مرسم فني.

وتزحمنا الألفاظ الرومانسية الحالمة، متجلية في هيئة زمر أو عائلات لغوية، هي مجموعة الألفاظ الدالة على: (النور - الصوت - الطيب - اللون)، فنتيه معها، وتتيه فينا، على طريقة قول أحدهم: (انقلب بصري في بصيرتي ، فصرت كلي بصراً)،

يقول الشاعر:

واتبعيني يا شياهي بين أسراب الطيور

واملأي الوادي ثغاءً، ومِرَاحاً، وحبور

واسمعي همس السواقي، وانشقي عطر الزهور

وانظري الوادي يغشيه الضباب المستنير

كان في إمكان الشاعر منذ البيت الأخير من الرباعية السابقة أن يقول: (فأفيقي يا خرافي، وهلمي إلي)، ويقول في بداية هذه الرباعية: (واتبعيني) فقط، فذكرُ (يا شياهي) زيادة في الموضعين، قصد منها الشاعر التحنن لشياهه، والمبالغة في تشخيصها وتقريبها من نفسه، ليلقي إليها بتوجيهاته، أو بالتماساته أو تمنياته، أن تشاركه فرحة المرعى التي مثلتها الطيور بخفق أجنحتها وأغانيها المختلفة نوعاً وكيفاً، وارتفاعاً وانخفاضاً، بحيث يجمع المرعى بين جمال الأرض وجمال السماء، ويحوي روعة المكان ولطافة المكين، ويتحول الخراف لحناً رائعاً مقروناً بحركات المرح والحبور، فيجتمع بذلك الغناء، والرقص في محفل الطبيعة الرائع الجميل، وتواصل هذه الشياه رقصها على صوت السواقي الهامس الدافئ، والزهور من حولها تفيض عبقاً وعطراً، وهل اعتدنا في الطبيعة أن نرى الخراف تكتفي بشم الزهور.؟ الذي نعلمه أنها لاتكتفي بذلك، بل تأكلها وتقضمها، ثم تبتلعها، ولكن الشابي بحسه الجمالي الرومانسي يشعر أن في ذلك وحشية وعنفاً وصراعاً بين آكل ومأكول

لاحول له ولا طول، وهو لايريد ذلك الصراع، بل يرمي إلى إحداث جو من التآخي والتمازج بين عناصر الطبيعة، ولذلك هو يطالب خرافه أن تستمتع بحواسها استمتاع الإنسان، ومن ثم تنظر إلى الجو الغائم، والضباب الذي صنعته الغيوم التي يجللها الضياء الخفيف، ولقد كان في إمكانه أن يقول: (وانظري)، دون تكرار لكلمة: (الوادي)، ويصح له ذلك لو جعل البيت الرابع ثالثاً، ولكنه أراد أن يرصد المسموعات بشكل متتابع: (صوت الطيور + الثغاء + همس السواقي)، ثم المشمومات ثم المنظورات، فلما طال الفاصل بين البيت الثاني والرابع، ناسب أن يظهر كلمة: (الوادي) مرة أخرى.

وتمثل هذه الرباعية، والتي بعدها: الخلفية الصوتية للمرعى، فبالإضافة إلى ما ذكرناه نجد في الرباعية التالية: (صوت شبابته + النشيد + النغم + سمو الصوت وعلوه + البلبل الشادي)، لذا نلحظ زيادة كمية حروف الصفير والشينات في الرباعيتين: (12 + 12= 24)، يقول الشابي:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واقطفي من كلإ الأرض، ومرعاها الجديد

واسمعي شبّابتي تشدو بمعسول النشيد

نغمٌ يصعد من قلبي، كأنفاس الورود

ثم يسمو طائراً، كالبلبل الشادي السعيد

إن شياهه سعيدة بسعادته، فها هي تقطف الأعشاب الطازجة الطرية، لم يقل الشاعر: (وكلي من عشب الأرض) بل قال: (واقطفي)، لتناسب ذلك مع نعومة العلاقات الرومانسية، ولأن الأكل إفناء وإفساد للمرعى، ولتكون الشياه من جهة أخرى كأنها تحضر عرساً، فهي تقطف العشب وما بداخلها من زهور، لتصنع منه باقة (طاقة)، أو تسد به فاقة،

ثم هي تتجمع من حوله.. من حول الراعي، لتصغي إلى شدو شبابته، الحلو العذب، وانظر معي كيف يتحول المسموع إلى مطعوم، وفي البيت الذي بعده يتحول المسموع إلى مشموم، ثم في البيت الرابع إلى خلق سوي،.. إلى طائر رائع مغن جميل اللون، وإن شئت فقل: في جميع شؤون الحياة ومظاهرها، بل إن ذلك وحده هو دليل الحياة، وسر تعاقب أرتال الوجود، وأساس جمال التناقض الذي يبدو على صفحات هذا الكون، ويجعل الشابي: الغناء والشدو مدداً موصولاً بهبات السماء، وحاملاً ضوئياً واصلاً ما بين الأرض وأجواز الفضاء ولهذا نسب إليها الصعود والسمو والطيران.

ويعبر الشاعر عن فتنة المرعى وسحرالغاب وروعة الشجر في الأبيات التالية:

وإذا جئنا إلى الغاب، وغطّانا الشجرْ

فاقطفي ما شئت من عشْب وزهر وثمر

أرضعته الشمس بالضوء وغذّاه القمر

وارتوى من قطرات الطلّ، في وقت السحَرْ

انتقل الراعي بشياهه – أو الشاعر بريشته – من السفوح والروابي، وضفاف الوديان، إلى الغابة، وبالطبع ليست هي غابة النخيل بتُوزَرَ (المدينة التي تقع الشابية في ضاحيتها) بل إننا لا نجد المشهد الذي رسمه إلا في الشمال التونسي، وبالذات (عين دارهم)، والغابات هناك ذات أشجار ظليلة، ونباتات عشبية غضة، ذات أزهار وأثمار، ولأن نباتات الظل معيبة لا تقوى على مواجهة الأضواء، تدارك الشاعر الأمر، فجعل لنور الشمس وضياء القمر مدخلاً عليها، فهي نباتات مشبعة بالضوء والحرارة، مرتوية بقطرات الندى الصافية، معجونة بأنفاس البكور، وهنا

نحس أن الغابة تتحول إلى ما يشبه الروضة أو البستان، تستقبلهم وتؤويهم بعشبها الندي، وزهرها الفواح، وثمرها اللذيذ، مع التنويه بشأن الرضاع والغذاء والإرواء، مما يذكرنا بقول الشاعرة الأندلسية:

وقانا لفحةَ الرمضاء وادٍ سقاه مضاعفُ الغيث العميم

نزلنا دوحه فحنا علينا حنوّ المرضعات على الفطيم

مع اختلاف في المرضع، فالمرضع عند (العوفية) الدَّوح، وعند الشابي: الشمس.

ولاحظ معي المجانسة بين الشجر والسحر، وبين الثمر والقمر، فستجد أن علماء البلاغة لم يعنوا أنفسهم كثيرا بمثل هذا الجناس المتباعد بعض التباعد، لكنه كائن وذو تأثير، ومرة أخرى تلفت نظرنا أفعال الأمر المتتالية التي يشعرك تساقطها في سمعك بالرغبة الشديدة في حصول المأمور به، وتوحي بأن أعراس الطبيعة لن تكتمل بغير هذه المشاركة الفعلية منا، أو من هذه الشياه، ولاحظ معي بعض الرباطات اللفظية بين الرباعيات، والتي تقوي من الأواصر التي تحكمها، والجسور التي تمتد منها إليها، فالرباط بين الأولى والثانية: (أقبل الصبح)، وبين الثانية والثالثة (يا شياهي)، وبين الثالثة والرابعة: (اسمعي)، وبين الرابعة والخامسة: (اقطفي) وبين الخامسة والسادسة: (ما شئت)، وهكذا.. هذا الرباط اللفظي بالطبع يؤكد الرباط المعنوي بين أجزاء القصيدة، رغم تقسيمها إلى مقاطع (رباعيات)، مما يؤكد أن هذا التقسيم إنما جاء لتأكيد وحدة القصيدة والارتفاع بمستواها الفني، لا لتفكيك عراها، والتقلي من تلاحمها، وبعثرة محتواها.

وفي الرباعية السادسة يقول الشابي:

وامرحي ما شئت في الوديان، أو فوق التّلال

واربضي في ظلها الوارف إن خِفْتِ الكلال
وامضغي الأعشاب، والأفكار في صمت الظلال
واسمعي الريح تُغني في شماريخ الجبال

لا أدري لماذا أحس بأن موقع هذه الرباعية تأخر قليلاً، إذ كان يجب في تقديرنا أن تكون هي الخامسة، وتكون: (وإذا جئنا.. إلخ) هي السادسة، وربما يرجع هذا الإحساس إلى ما في هذه الرباعية من دعوة للانطلاق والمرح في الوديان، وفوق التلال، والاستمتاع بظلالها المديدة الوارفة، حينما تمس الحاجة إلى التخلص من وعثاء التعب والإعياء والجهد، ودعوتها الحميمة إلى مضغ الأعشاب وترديد الأفكار في ركن هادئ من أركان المرعى الجميل، بينما الريح ترسل أصواتها الحلوة بين الفجاج، وتداعب بها قمم الجبال ورؤوس الشعاب.. تصطفق هباتها، وتتجاوب أصداؤها. هذه بلا شك حرية في الانتقال: في المكان، والزمان، والحركة، والإمساك، والتناول، تتفق مع المراعي خارج الغاب، وهي تضاريس تكون عادة في السهول والمرتفعات العارية عن أشجار الغاب، التي تحد عادة من الحركة وتقيد من حريتها، كما ينجم عنها التبطئ في العلاقة بالزمان والمكان، مما يدل على إعمال الخيال بشكل يدين للفنتازيا. ونلحظ أن مشاهد هذه الرباعية تتوالى في تسارع عجيب شبيه بحالة الرباعية الثالثة، فقد ابتدأ الشاعر كل بيت بفعل أمر، يبتدئ بفعل أمر، يبتدئ إيقاعه (أي تنفيذ مطلوبه) بنهاية الذي قبله، وهكذا... مع إعطاء الحرية في البدء بأيها شاءت، لأن العطف بالواو لمطلق الجمع في الحكم، ولا يدل على ترتيب ولا تعقيب: (لا قبلية ولا بعدية، ولا فاصلية)، ونفهم كيف ترتاح الخراف في ظل التلال الوارفة، وتمضغ أو تجتر الأعشاب، ولكن الذي هو كيف تمضغ الأفكار؟ وقبل ذلك نحن لا نعرف أن للشياه أفكار، إن لم يكن هذا ضرباً من الإيغال في التشخيص لهذه

الشياه، فإنه يستوجب أن نفهم ذلك في الإطار السياسي الذي أشرنا إلى أن القصيدة تحتمله، وتتطابق مواصفاتها معه، وتشي به، وتدل عليه. وإذا سلمنا بأن هذا التدفق في الأفعال الأمرية يمثل رابطة قوية بين هاتين الرباعيتين، فإن لنا أن نتصور الرباعيات الست السابقة في شكل بيت شعري، عروضه الرباعية الثالثة، وضربه الرباعية السادسة، ومن هنا نفهم جيداً أن ما حصل لم يكن مصادفة، ولذا هو داخل تحت مظلة البنية الإيقاعية للقصيدة.

وفي مقابل الرباعية الثالثة – أيضاً – التي يأتي التدوير فيها في البيت الرابع، وتختفي في البيت الأول والثاني، والثالث يأتي التدوير هنا: (أي في الرباعية السادسة)، في النص، الذي هو من أهم مرتكزاته، والمتماثل بشكل معكوس (.؟.) مع ملاحظة أن أفعال الأمر من الثالثة إلى آخر السادسة، كلها ثلاثية، واقعة في أول الأبيات، ماعدا واحداً: (وانشقي)، وكلها أفعال متعدية ماعدا واحداً أيضاً هو (اربضي)، والتعدي حالة أفسح للفعل، وأظهر لأثره ،فكأن عملها في مفاعيلها دليل على قوتها وفاعليتها وشدة تأثيرها على فضاءات المفعولية في المرعى.

إن الشاعر الشابي يؤمن بفلسفة: (أنا أفعل فأنا إذن موجود)، يريد من أمته العربية وشعبه التونسي، أن يفعلوا شيئاً ما في معترك الحياة، ليستنقذوا أنفسهم، ويمتلكوا حريتهم، ويظفروا، بكل معاني الحياة والغناء، كما يوده الراعي من شياهه أن تفعل ما تشاء في المرعى، من ثغاء ومراح، وقفز وغناء، وقطف للعشب، وسماع لأصداء الحياة ، إلى غيرذلك مما ينبغي أن تشترك به في أفراح المراعي، دون عوائق أو منغصات.

وفي باقي الرباعيات يتحدث الشاعر عن محتوى الغابات، وما تضمه في أحنائها من نباتات وأزاهير، تتميز بالنضارة والبكارة والطهر،

إنه يطمح إلى عالم خال من دنس الثعالب ووحشية الذئاب، لامكر فيه ولا خداع، مفروش بالزهر، محوط بالأهازيج، وذلك شأن كل الرومانسيين، حين يضيقون بالحياة وتضيق بهم، يهربون إلى الغاب - إلى صدر الطبيعة الحاني - ويدعون إلى الحياة فيها ونبذ مواخير الكون الرديء:

إن في الغاب أزاهيراً وأعشاباً عِذاب

ينشد النحل حواليها أهازيجاً طِراب

لم تدنّس عطرها الطاهرَ أنفاسُ الذئاب

لا، ولا طافَ بها الثعلب في بعض الصِّحاب

تقوم هذه الرباعية على جملة واحدة: (اسمية)، هي (إن في الغاب أزاهيراً)، أما ما جاء بعد ذلك فهو تابع للأزاهير على سبيل الوصف، على أن لا ننسى أن محور الكلام ومركزه في هذه الرباعية وما يتلوها من رباعيات هو الغاب، ففيه يجتمع كل شيء عذب، حلو، تقوم عليه الحياة العذبة الصافية، أو هو يكملها ويجملها، ويمنحها نكهتها الخاصة وطعمها المتميز، أزاهيراً وأعشاباً، ونحلا يتيه بعسله، ويحفل بغنائه، وصفاءً ونقاءً، وشذا وروعة وسحراً، وهدوءاً وظلالاً، ونسيماً رقيقاً: (في الرباعية الثامنة)، وغصونا راقصة، مرقصة للأضواء، التي يحف بها الاخضرار الأبدي الخالد الذي لا يزول:

وشذاً حلواً، وسحراً، وسلاماً، وظلال

ونسيماً ساحرَ الخطوة، موفور الدلال

وغصوناً يرقُص النور عليها، والجمال

واخضراراً أبدياً، ليس تمحوه الليال

ولا يفوتنا أن نشير إلى طغيان جموع التكسير الغالب عليها

الدلالة على الكثرة، وذلك في الرباعية السابعة: (أزاهير - أعشاب - عذاب -، أنفاس - الذئاب - الصحاب = 6)، ليوحي إلينا بعدم نفاد مكونات المشهد، واستمراريته ومنحه شيئا من الخلود والمكث الطويل، ولتحقيق كمال المشاكلة بين هذه الجموع نوَّن الشاعر: (أزاهير وأهازيج) رغم أنهما في الأصل ممنوعتان من التنوين ، لكونهما صيغة منتهى الجموع ، اعتمادا على ورودهما مع غير الممنوع في الرباعيتين: (أعشابا - عذابا - طرابا - شذا - حلوا - سحرا - سلاما - ظلالا - نسيما - غصونا - اخضرارا - أبديا = 12 كلمة منونة في الرباعيتين)، ولاستكمال هذه الملاحظة نشير إلى ثلاثة الجموع الواردة في الرباعية الثامنة: (ظلال - غصون - الليالي)، ليصبح عدد الجموع في الرباعيتين تسعة، وهي كافية إعطائنا دلالة الخلود، ولعل مما ساعد في تنوين الكلمتين تجانسهما بين (أزاهيـ)، و(أهازيـ) .

إن الشابي إذن لا ترضيه مظاهر الجمال الزائلة، وأعراضه المتغيرة، تلك الصورة التي أزعجت شعراء قبله، حتى قال قائلهم:

لا طيب للعيش مادامت منغّصةً لذّاتُه بادّكار الموت والهرم

هو ينشد الجمال الأبدي الخالد، الذي يتجدد كل يوم ويتزايد، وتتوق نفسه إلى اللامنتهى الذي تغنى به في أكثر من قصيدة من قصائده الأخرى، فذلك هو الجمال الحق، ولا خير في حياة مهددة بالزوال، وكأنه كان يلحظ أن ما يصيب الناس من الإحساس بالملل والسآمة، إنما مده إلى هذه الأعمار البشرية المحدودة الشائخة، المثقلة بالأعباء، المكفهرة بالآلام، المسبوقة بالعدم، والمنتهية إلى عدم، في نظام سديمي لا تكاد تنفرج حلقاته، بينما جمال الغاب متصف بالبراءة والطهر، والحلاوة والعذوبة والفتوة، والانطلاق من القيود والحدود، فهو يعد نفسه وشعبه وشباهه بمثل حياة الغاب ذي الظل الظليل.

لن تَـمَلّـي يـا خـرافـي　　　في حمى الغاب الظليل
فـزمـانُ الـغـاب طـفـلٌ　　　لاعبٌ، عذبٌ، جميل
وزمـان الـنـاس شـيـخٌ　　　عـابس الوجه، ثقيل
يـتـمـشّـى فـي جـلالٍ　　　فوق هاتيك السهول

هذه هي الرباعية الوحيدة في القصيدة، التي جانبها التدوير أو الإدماج في جميع أبياتها، فصدورها كاملة الانفصال عروضيا عن أعجازها، فلا توجد كلمة مشتركة بين الشطرين ، فعل الشاعر ذلك - ربما - ليحقق ذلك الانفصال كل معاني الانفصال بين زمن البشر وزمن الغاب.

ولا شك أن الزمان أو الإحساس به على الأقل، يختلف بين الأحياء، ومن شخص إلى شخص ، ومن جيل إلى جيل، ومن خلق إلى خلق، فالدورة الزمنية العمرية لدى دودة القز - مثلا - مختلفة عما عند الآدميين أو غيرهم من الحيوان والنبات. والوحدات التي تتخذ للقياس لا شك أنها مختلفة هي الأخرى، ويوم شمال الأرض غير وسطها وجنوبها، **﴿وإن يوماً عند ربك كألف سنة مما تعدون﴾** - الحج / آية 47/ **﴿تعرج الملائكة والروحُ إليه في يوم كان مقداره خمسين ألف سنة﴾** - المعارج/ آية 4/ وربما مثلت الأربع والعشرون ساعة لبعض المخلوقات، أو في بعض المجرات، دهراً طويلاً ثقيلاً، بينما لا تمثل الأربع والعشرون ساعة زمنا ذا شأن، عند مخلوقات أخرى، بل تمر كلمح البصر، وهكذا...! وقد نتوافق في وحدات القياس الزماني وإيقاعاته، ولكن نختلف في الإحساس به، فيقصر أو يطول، فالزمن السعيد غير زمن الشقاء، قال أحمد شوقي متحدثاً عن حياته في (زحلة):

يا جارة الوادي، طربتُ وعادني　　ما يشبه الأحلام من ذكراك
لم أدر ما طيبُ العناق على الهوى　　حتى ترفّق ساعدي فطواك
لا أمس من عمر الزمان، ولا غَدٌ　　جُمع الزمانُ، فكان يوم لقاك

ويقول بحتري الأندلس أحمد بن زيدون:

يا أخا البدر سناءً وسنىً　　رحم الله زماناً أطلعك
إن يطل بعدك ليلي، فلكَمْ　　بتُّ أشكو قِصَر الليل معك

وتغني أم كلثوم في قصيدتها:

وإن مرّ يُومٌ من غير رؤياك　　ما ينحسبشي من عُمْري

فالشابي يرى أن الأزمنة كالأمكنة، يمكن أن تخبث ويمكن أن تطيب، وما علينا إلا نغتنم الفرصة السانحة، لاستثمار أزمنتنا وأمكنتنا، والاستمتاع بها حتى الثمالة، بينما يرى المتنبي أن لا ذنب للزمان ولا للمكان أيضاً، وإنما تطيب الأزمنة والأمكنة بالحالين فيها، أي بالإنسان، فهو الذي إن شاء جعلها سعيدة، جميلة، وإن شاء جعلها جحيماً مقيماً، يقول الأمام الشافعي:

نعيب زماننا، والعيبُ فينا　　وما لزماننا عيبٌ سوانا

ويقول المتنبي:

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا　　وعناهم من شأنه ما عنانا
وتولوا بغصة كلهم منه　　وإن سرّ بعضهم أحيانا
كلما أنبت الزمان قناةً　　ركّب المرء في القناة سنانا

وهذا الاختلاف في الرؤية راجع لاختلاف الفلسفة التي يؤمن بها

هذان الشاعران، فبينما يمثل المتنبي الواقعية، ويدين بالقوة المطلقة للإنسان، نجد الشابي يمتلئ بمشاعر الرومانسيين، ورقتهم وبكائياتهم.

والغاب موئل للرومانسيين، وملجأ دافئ يلجأون إليه، ويبتردون في ظلاله، كلما التهبت من حولهم الحياة، وهكذا كان يفعل الشابي في الكثير من قصائده. يقول في قصيدته، (أيتها الحالمة بين العواصف):

أنت كالزهرة الجميلة في الغا ب، ولكن ما بين شوك وورْدِ

وفي قصيدته: (وتحت الغصون) يقول:

ها هنا في خمائل الغاب، تحت الزَّ ن، والسنديان والزيتون

أنت أشهى من الحياة وأبهى من جمال الطبيعة الميمون

وفي قصيدة (الجمال المنشود) يقول:

مالذي خلف سحرها الحالم السكرا نِ، في ذلك القرار البعيد

أنفوسٌ جميلة، كطيور الغا بِ، تشدو بساحر التغريد

ويقول في قصيدته (النبي المجهول):

إنني ذاهب إلى الغاب يا شعبي لأقضي الحياة وحدي بيأس

إنني ذاهب إلى الغاب علّي في صميم الغابات أدفن بؤسي

هكذا قال، ثم سار إلى الغا ب ليحيا حياة شعرٍ وقُدْس

أما الغناء فكلهم آخذ منه بنصيب، من عقل منهم الغناء ومن لم يعقله، ومن أحسن الترنم، والذى لا يفرق بين الممدود والمقصور (الغنَى - الغناء)، ولا تتعجب من ضحالة ثقافة بعض الشعراء، فإني أؤكد أن كثيراً منهم يتلقى معاني الكلمات تقليداً، ويتعامل مع الصور والعبارات شرحاً لا توليداً. وقد وجدت الشابي من أكثرهم استعمالا لمفردة (الغناء)،

حتى لتكاد تجدها أو تجد فردا من أفراد أسرتها، في جميع قصائده، وحين علم ذلك من شعره، سمى ديوانه: (أغاني الحياة)، وسمى الشاعر محمود حسن إسماعيل أحد ددواوينه (أغاني الكوخ)، وعنون آخرون بها بعض قصائدهم، مثل: (أغنية الحب)، ونشيد (إفريقي)، (أغنية الجدول) (أغنية ريفية) للشاعر علي محمود طه المهندس، و(أغنية في هيكل الحب) للشاعر إبراهيم ناجي و(أغنية قبل الرحيل)، (غني)، (أغنية)، (أغنية للخليج)، (أغنية لحب لم يكن)، (أغنية حب للبحرين) للشاعر غازي القصيبي، وكذلك شعر طاهر زمخشري، وحسن عبدالله القرشي ومحمد هاشم رشيد، من شعراء الرومانسية بالذات الذين ينتمي إليهم الشابي، أو ينتمون إليه.

وفي ظل هذه القصيدة: (من أغاني الرعاة)، اكتشفنا ولع الشاعر بهذا التركيب في غير ما قصيدة أخرى، كما بدا ذلك عند محمود حسن إسماعيل أيضا على استحياء، وربما كان ذلك لارتباط الشاعرين بالبيئة الريفية نفسياً واجتماعياً، وحياتياً، ومن مظاهر ذلك عند الشابي قوله في قصيدة (تحن الغصون):

للأغاني التي يردّدها الراعي بمزماره الصغير الأمين

ويقول في قصيدة (ذكرى صباح):

وضبابُ الجبال ينساب في رفقٍ بديع، على مروج السهول

وأغاني الرعاة تخفق في الأغوا ر، والسهل، والرُّبى، والتلول

وفي قصيدة (النبي المجهول) أيضاً يقول:

وهزيم الرياح في كل فجّ ورسوم الحياة من أمس أمس

وأغاني الرعاة، أين يوار يها سكونُ الفضا وأيان تُمسي؟

وفي قصيدة (المساء الحزين) تتسع مساحة الإحساس بهذه الأغاني، وكأنه يكرّس واقعا معينا يخالط مشاعره، ويمازج أحاسيسه، ويومئ إلى تجارب من عالم الشابي، حيث يستعرض في مجموعة من الأبيات، حيث يستعرض في مجموعة من الأبيات مجموعة من اللوحات للرعاة وأغانيهم الجميلة الرائعة، وقد لفت الدنيا أجنحة الغروب، وكستها جلالاً من جمال كئيب، وربما صلحت هذه القصيدة أن تقف في مواجهة قصيدته (من أغاني الرعاة) التي تناول فيها المرعى في حالات الصباح، بينما تحدث عن لوحات مسائية خالصة تتجلى في المراعي ساعة الغروب، مرتبطة بقريته (الشايبة) ونحوها من القرى الصغيرة ، حيث يعود الرعاة بشياههم إلى القرية، ولعلنا نعود إلى هذا الموضوع مرة أخرى، ويتيسر لنا أمر المقارنة بين قصيدتين ومرعيين في زمنين مختلفين للشابي. أما الآن فسنكتفي بإيراد بعض الأبيات من قصيدة (المساء الحزين):

وآبت طيورُ الفضاء الجميل   لأوكارها، فرِحاتِ القلوب
وقد أضرمتْ بأغاريدها   خيالَ السماء الفسيح الرحيب
وولّى رعاة السوام إلى الحيّ   يُزْجونها في صُمات الغروب
فتثغو حنينا لحُملانها   وتقطف زهر المروج الخصيب
وهم ينشدون أهازيجهم   بصوتٍ بهيجٍ، فَرُوحٍ، طروب
ويستمنحون مزاميرهم   فتمنحهم كلَّ لحنٍ عجيب
تطير به نسماتُ الغروب   إلى الشفق المستطيرِ الخلوب
وتوحي لهم نظرات الصّبا   يا أناشيدَ عهد الشباب الرطيب

وبنظرة مقارنة سريعة تجد أن البنية الإيقاعية للقصيدتين جاءت وفقا لمشاهد المرعيين، فالمرعى المسائي متسارع يتناسب مع تفعيلة

بحرالمتقارب (فعولن) الذي يشبه الخطا العسكرية السريعة التي تريد أن تدرك مواقعها قبل أن يطبق الظلام، بينما المرعى الصباحي آيل إلى الامتداد والوضوح والتزايد، فيتناسب معه تفعيلة بحرالرمل بصوتها الممتد: (فاعلاتن)، والتي تؤهلها طاقتها الإيقاعية أن تعبر عن التسارع أيضا في بعض الأحيان، كما نلحظ أن الشاعر في (المساء الحزين) لم يلجأ إلى المقاطع، بل أعطاها روياً واحداً ساكناً سكون النهايات التي منها نهاية لايوم في ظلال المساء، ونلحظ أيضاً زيادة كمية الانفكاك بين الأشطر، واختفاء ما كان قائما هناك من تدوير بعض الاختفاء، وربما يكون ذلك راجعاً إلى أن المرعى المسائي مهاجم بقدوم الليل وغزو الظلام، أي يغرض الانفصال عن الحياة، ذلك الأمر الذي طال حتى الشاعر، فوجدناه يقول والألم يعتصره:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأقبل كل إلى أهله سوى أملي المستطار، الغريب
فقدناه في مَعْسبات الحياة وسُدَّتْ عليه مناحي الدروب
وظلّ شريداً، وحيداً، بعيداً يغالب عنف الحياة العصيب

ويتأثر الشاعر محمد هاشم رشيد بمشهد المرعى الصباحي، وربما بأغاني الرعاة عند الشابي، ويستظل بخيمته، ويصور ذلك في قصيدة له بعنوان (بركات السماء) – الأعمال الكاملة ص 395 – فيقول:

أيا بركات السماء.. اصدحي بأنغامك العذبة، الناعمه
فأجملُ ما عانقته القلوب وغنّت به الغابةُ الباسمه
صدى قطراتك فوق الغصون ووقعُ ترانيمك الحالمه



وأروع لحن بسمع الرعاة وقد أوغلوا في صميم الشعاب
وحولهمُ يتنزّى القطيع وقرح أسرابه في الهضاب:
أغانيك، والشمسُ في خدرها توارت بعيداً وراء السحاب

فالالتقاء ظاهر بينه وبين قصيدة الشابي في البحر، وهو بحر المتقارب: (فعولن 8 مرات)، وذلك في وصفه المرعى المسائي، في (المساء الحزين)، ويلتقي معه في تقسيم القصيدة إلى مقاطع، وذلك في وصف المرعى الصباحي، (من أغاني الرعاة). غير أن تقسيم الشابي رباعي، وتقسيم الرشيد ثلاثي، مع التشابه الواضح في كثير من المفردات الرومانسية الموفقة، ثم سلك كل واحد منهما بعد ذلك طريقه الخاص في بناء قصيدته مما يدل على أن التقاءهما كان التقاء التوارد لا التمارد.

وبالعودة إلى رباعيتنا التاسعة نجد التنظيم بين زمني الغاب والناس متمثلاً موسيقياً في البيتين الثاني والثالث:

زمان الغاب طفل = زمان الناس شيخ

لاعب + عذب = صفات سريعة مفردة

عابس الوجه + ثقيل + جلة: (يتمشى ... الخ = صفات تساوي من الناحية الكمية بيتا ونصف بيت. مما يؤكد ثقل زمن الناس: شيخ)، وخفة زمن الغاب: طفل. وتبقى الرباعية العاشرة التي تباعد حديثنا عنها بما أوردنا من معترضات وفواصل صالحات مسهمات في خدمة النص، وإحسان تقديمه، ونرجو أن لا يكون هذا التباعد حائلاً بيننا وبين إعطائها موقعها من أخواتها، يقول الشابي:

لك في الغابات مرعاك، ومسعاك الجميل

وليَ الإنشادُ، والعزفُ إلى وقت الأصيل

فإذا طالت ظلال الكلأ، الغضّ الضئيل

فهلمي نرجع المسعى إلى الحي النبيل

إن الحديث عن القصيدة في حقيقته حديث عن الغاب، والمشاهد الطبيعية الرائعة، وهو حديث عن الشاعر وشياهه التي قسم بينه وبينها الأدوار، فهي تواصل رعيها بكل مناظرها الجميلة، ووعودها الثرية، وهو يعزف لها اللحن الجميل من شبابته، ثم يعود معها إلى ديار الحي شأن كل الرعاة، ربما ليرجع معها إلى بعد ذلك إلى رحلة مسائية ومرعى مسائي، وربما لينسدل نهاره عن يوم عابر، وتستقبل الحياة في الغد صباحا جديداً، ومرعىً جديداً، ساحراً حالماً، مائجا بالأناشيد والأغاريد، وسوف يزداد إعجابنا بالشاعر إذا استحضرنا في أذهاننا أنه يكتب مثل هذه القصيدة التي يدعو فيها إلى الاستمتاع بالحياة، وهو واقع في قبضة المرض يعاني من داء تضخم القلب، صارخاً في وجه المرض بمثل قوله:

سأعيش رغم الداء والأعداء ... كالنسر فوق القمة الشماء

من جاش بالوحي المقدّس قلبُه ... لم يحتفل بحجارة الفُلتاء

هذا القول الذي غدا مظلة لكل المصابين، من فلتاء وغير فلتاء، ومحتفلين وغير محتفلين، وعسى أن يكون فيما قدمناه بعض التوفيق لما هدفنا إلى تقويمه من هذه الهوامش، آملاً أن يجد القارئ الكريم فيما كتبناه شيئاً من غنوة ومتعة كما وجدت في ثنايا التهميش والتحليل.

وختاماً:

أحب أن يكون منهجي الذي اتبعته في محاورة النص واستنطاقه

ومقاربته: واضحاً، محققا لما كان يهدف إليه شيوخ النقاد من بيان أهمية الأوضاع النحوية في نقد النصوص وإبداعها، وأن المعاني إنما تدور بدوران تلك التراكيب والأوضاع.

فإننا لم نورد فيما كتبناه قضايا نحوية، بل نظرنا إلى تلك الاستخدامات من حيث هي مؤثرة في صلب الأداء الفني للنص، بالإضافة إلى الوسائل الأخرى من صرف وبلاغة وصوتيات وما فيه من مواقف رؤيوية تسلك صاحبها في سجل الخالدين مما يؤكد أهمية التدرع بالمعارف اللغوية مرتين، مرة في كتابة النص الأدبي، ومرة في مقاربته ومحاورته، ولا قيمة لبعض الأصوات التي ترتفع تارة هنا، وتارة هناك، تدعوا لتقليص النظر إلى تلك المعارف، والتهبيش كيفما يعن ويتفق، اعتماداً على المستوردات وحدها، وما ذلك عندنا بالزَّين.

وبهذا يكون ما قدمته وما صنعته حول هذا النص هو ضربا من الدراسة التطبيقية لهذا المنهج الذي ألهج به، وأدعو إليه، ويدعو إليه غيري من التراثيين المحدثين، والذين يزعمون أنهم آخذون بقسط من التنوير، وحظ من الرغبة في التحديث والتطوير.

بعد البعد:

إنني لا أزعم أنني أجيء بشيء جديد فيما أوردته، ولكنه جهد المنافح والمدافع، والمذكر بأهمية هذه الآلية القائمة على منظومة اللغة العربية، في زمن شاع فيه التنكر لكل قديم دون تمييز أو تمحيص، أو التفريق بين نافع وغير نافع، وأرجو أن أكون أفلحت فيما أردت..

ورحم الله من أهدى إلي عيوبي، وبذل جهدا في محاورتي حواراً هادفا بناءً، لا عواصف فيه ولا أنواء.

وإلى لقاء دائم متجدد عامر بالعطاء حافل بالنماء..

* * *



المصطلح الاستعلائي:

قراءة في مفاهيم السجال النقدي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبدالمحسن القحطاني

تطالعنا بعض كتب النقد بخاصة وقضايا الأدب بعامة في القرن العشرين الميلادي، بما لم نعهده في كتب النقد القديم، من تحول النقد الموضوعي، أو ما يحسب أنه ذلك، إلى هجوم يمسّ الأشخاص أكثر مما يمسّ الموضوعات، وأصبح هذا التوجه من «الهجوم» ولا أقول «النقد» مصطلحاً يرحب به بعض المشتغلين بالنقد ومستقبليه، بل إنه أصبح سمة بارزة في تلك الفترة، وظل مسيطراً على الساحة النقدية فترة طويلة، وبقيت فلوله متفلتة عن الممارسة النقدية العلمية، إلى يوم الناس هذا، وسحب هذا المصطلح كثيراً من الدراسات القيمة لتكون تحت مظلته وداخل رداء سلطته، هذا المصطلح هو تحول سلبي في النقد، زفّه المشتغلون به في وطيس «الحرب» ليكون المعارك الأدبية، وحين تواترت هذه التسمية وأصبحت مسيطرة على كتب كاملة، تساءل الباحث عن حقيقة هذه المعارك.. ما جدواها. هل أفادت النقد الأدبي.. كيف يراها غير المختصين.. كيف يصفون الأدباء والنقاد المتحاورين مجازاً (المتعاركين) حقيقة.. حتى وإن علت مراتبهم العلمية؟

هذه الورقة تطرح هموما وهواجس على شكل أسئلة استشرافية، أو جمل اعتراضية، أو عبارات استنكارية، ومن عادة البحث العلمي ألاّ ينقل الحقائق وحدها، وإنما يوظفها لتُطلّ متعطشةً للمستقبل، وحافزة له، ولا يريد الباحث من هذه الورقة أن تكون جملاً إنشائية، ولا أن تكون عراكاً بين طرفين كما أراد لها ورود «المعارك الأدبية» قطبا من أقطاب هذه الورقة ليكون تحريضياً هجومياً، وإنما أراد لها أن تكون عربون حوار أدبي مايزال متعطشاً لآرائكم ليرتوي.

والورقة هذه حين تستدعي أحد العمالقة في عمل من أعماله، فإنها تقدر إنجازاته الأدبية، أو النقدية الأخرى، وإنما استدعت مقولة له لأن الورقة أمام قضية عليها ألاّ تتنكب لها حين تجد ضالتها عند أحدهم.

وقد ينشط سؤال لماذا هذه الأسماء دون غيرها، وهي كثيرة، والجواب أن هذه الورقة لم تعتمد الاصطفاء ولا الاختيار، وإنما كان همها أن تضع نماذج لهيكلها، هذه النماذج إذا تحققت عند أديب، تجاوزت الإحصاء وحصر النماذج المماثلة إلى نماذج أخرى، تمثل أنواعا أخر فتأرخة «المعارك» أو الإحصاء، ليس من همّ هذه الورقة، وقد تعجبون أنها استدعت قضايا ليست الأهم في النقد ، ولكنها أكثر أهمية في تجسيد «المعركة».

لعلنا جميعا – أيها السادة – نتجاذب أطراف الحديث مع ثلاثة محاور هي: الحوار، الجدل، المعركة. وما هي الإشكالية التي تمخضت عن «المعارك» تلك اللفظة التي أقحم تحتها ما ليس منها، وادّعت بشمولها وظلالها على كل نقاش جاد أو هازل، علمي، أو شخصي – يمس الأشخاص، وليس الصادر عن الذات – واسمحوا لي أيها الأخوة حين تستمعون إلى كلمات تمنيت أن تتخلص منها هذه الورقة، بيد أن البحث فرضها بكل ما تحمل من تفسير سيُختَلفُ حول تأويله، وعلى أحسن احتمالات التأويل سيكون ثقيلاً – من وجهة نظري -. وقبل الولوج في متن الورقة سأقف قليلاً أمام طرّتها فطرة الشيء مفتاحه.

هناك ثلاث كلمات ينبني عليها ما يطرح، وهو هل نطرح حواراً أم جدلاً[1] ، أو عراكاً. بل إن السؤال الواضح كيف غاب الحوار وقَلَّ الجدل، وانتصبت «المعركة» حاضرة في كل نقاش.

هل الأمة في حاجة إلى معارك أم حوار، وهل ينقلب الحوار إلى

جدل؟. وإذا كانت لفظتا الحوار والجدل[2] تنصب في أساس جذرها على الفكر والأدب، فإن المعركة لم تتجه في أحد معانيها إلى ما ينتج من فكر وأدب، ومع ذلك غزت الفكر العربي غزواً استعدائياً، وتحريضياً، بحيث عطلت «الحوارية» و«الجدلية» حتى إن كل ما يدخل في صميم هاتين اللفظتين من مناقشات اعتدى عليها مصطلح «المعركة» وضمها تحت ذراعيه، ومما يثير الاستغراب أن اللفظة - مع تحريضها وتوجهها للنصر ليس إلا وإلحاق الهزيمة بالآخر - دخلت إلى الأدب العربي مصطلحاً أدبياً - فيما أرى - نتيجة ترجمة لاستعمالات أجنبية مثل Battle Of Books - Swift أو Battle Between Old And New، وكانت الأمة العربية في فلسفتها وتصورها حينذاك تريد أن تفسح المجال للحوار والجدل مع أن الرسول صلى الله عليه وسلم وقف موقف الناصح من مغبة الجدل لاسيما بين أبناء الأمة الواحدة، لأنه سيسحب الكذب بتلابيبه ليشبه الصدق، أو يسحب الصدق ليكون كذبا عند قوم آخرين وهو ما أومأ إليه الرسول - صلى الله عليه وسلم - بقوله: «لعل بعضكم ألحن بحجته من بعض» أو «ما ضل قوم قط إلا أوتوا الجدل»[4].

ومعاجم اللغة أضفت على مادة «حور» ما يجعلها خليقة بأن تبني فكراً يعتمد على الرجوع إلى الحق، وعدم المماحكة في رأي لا نملك أدلة صدقه بل رجحانه. لو كانت هذه المادة حاضرة أمام المتحاورين لجنبتنا الكثير مما نراه فيما يسمى بالنقد وهو بعيد عن ذلك.

ثم جاء بعد الحوار الجدل **﴿وجادلهم بالتي هي أحسن﴾**[5] بل إن سورة المجادلة ربما كانت في بدايتها جدلاً وهو الإصرار على الإقناع ثم تحول إلى حوار **﴿قد سمع الله قول التي تجادلك في زوجها، وتشتكي إلى الله والله يسمع تحاوركما﴾**[6].

وحين غاب الحوار أو غُيِّب برزت «المعارك» وأصبحت مصطلحاً

نقدياً أو أدبياً تجاوزاً، وكأننا نعترف سلفاً بل نصفق فرحين به. لأن المناخ السائد آنذاك كان مهيأً لمعركة ولم يكن موطنا لحوار وهذا ما أوقع كثيراً منا في مآزق بعدت عن العلمية الحقة. وإذا اتُّفِق على مصطلح «المعارك» مع ما فيه من إعطاء المشروعية لأحد المتحاورين أن يكون هجوميا بكل أسلحته؛ لأن الحديث عنده لن يقف عند القضايا العلمية وإنما سيصير أمشاجا من كل أنواع أسلحة التدمير للطرف الثاني، وهذه الأسلحة تأتي في ثوب السخرية حينا، وفي الاستخفاف أحياناً كثيرة، وفي الشتائم حيناً آخر، ولذا يفقد النقد موضوعيته، وسيصبح المتلقي أمام هذا الخلط العجيب.

أقول إذا سُلِّم بذلك فإن«المعارك» مع ما لها من سلطة المصطلح تجنح إلى أقسام ليست بالضرورة أن تكون أقساماً واضحة المعالم لا تتداخل مع بعضها بعضاً، إذ الفصل الواضح فيها جد عسير، لكنه تقسيم يعتمد على سيطرة جانب على آخر، فإن كان الجانب العلمي هو المسيطر فهو أقرب إلى الحوار من المعركة. وإن كان الجانب الشخصي هو المسيطر فهو إلى المعارك ألصق، ولو تتبعنا أنواع «المعارك» كما أوردتها الكتب التي أرخت أو درست هذا النوع لوجدنا أن بعضها انطلق انطلاقة علمية، ولم يبرح هذا الموضوع، وبعضها ما لبث أن انحرف إلى النواحي الشخصية، وأغفل النواحي العلمية.

ومما يلحظه الدارس أن أغلب من تناول تلك الحوارات والمناقشات من الدارسين أخرجها إلى «المعارك» بل وضعها عنواناً لكتابه «معارك أدبية» لمحمد مندور: «المعارك الأدبية» لأنيس المقدسي، والمعارك الأدبية في مصر أيضا لأنور الجندي ، ومعارك أدبية قديمة ومعاصرة لعبداللطيف شراره[7] ، طه حسين ومعاركه الأدبية، العقاد ومعاركه الأدبية لسامح كريم، والعقاد ومعاركه الأدبية لعامر العقاد ، من معاركنا النقدية لمنصور

الحازمي، وقد أصبحت هذه التسمية ضربة لازب بل إن بعض المتحاورين يؤكدون هذه اللفظة. يقول مندور: «فقد قبلنا تجديد المعركة» وزكي مبارك لا ضير عنده أن تقوم معركة أدبية في سبيل الحق بين صديقين متصافيين[8] كالذي صنعه في الهجوم على أحمد أمين، وحاول أبو الأنوار أن يتخلص من «المعارك» فعنون كتابه بـ: الحوار الأدبي... ولكنه ما لبث أن جعله رديفا للعراك، ومن المعلوم أن النقد العربي القديم كان حذراً في مناقشاته إذ توجه للنص ولم يتوجه لقائله أو توجه للقديم والجديد، فكان النقاد يستعملون مصطلحات نقدية تميل للحوار مثل: الموازنة، الوساطة، الإنصاف، وأقسى لفظة «الخصومة»[9].

ولو تتبعنا المناقشات والحوارات التي أقحمت تحت عنوان «معركة» وهي إلى الحوار الموضوعي أقرب منها إلى «المعارك» فإن أول ما يلفت الذهن ما أثاره كتاب طه حسين «في الشعر الجاهلي» وما تبعه من حوارات حول «مستقبل الثقافة في مصر» و«حديث الأربعاء» و«على هامش السيرة»، إذ كانت الردود في أغلبها حول كتاب «في الشعر الجاهلي» تحاول لنفسها أن تنهج نهجاً علمياً يعود على الأدب والفكر بفوائد ولم يشذ عن ذلك إلا ما أثارته العلاقة بين طه والرافعي، إذ انحصرت في جوانب شخصية بسطها محمد سعيد العريان بالتفصيل في كتابه «حياة الرافعي» الذي صدرت الطبعة الأولى منه عام 1939[10] ناهيك عن اختلاف الأمزجة والثقافة بينهما.

أما ما عداها فقد كانت مناقشات علمية هادئة لعل أولها «نقد كتاب في الشعر الجاهلي» لمحمد فريد وجدي الذي طبع في 1926م، فقد قال في مقدمته: «إني ما كدت أتم قراءة كتاب الدكتور طه حسين حتى وجدتني مدفوعاً لوضع نقد عليه أستهدف غرضين (أولهما) مناقشته في المسائل التي تتعلق بتكوين الأمة الإسلامية، ولا يتفق حكمه فيها

والمقررات التاريخية، ولا الأصول الاجتماعية،... (وثانيهما) مقابلة أول ثمرات الجامعة المصرية بما تستحقه من العناية وهذه العناية لا تعني في عالم العلم غير النقد والتمحيص. فالله أرجو أن يجعل عملي هذا خالصاً من شوائب المراءاة، والمماراة، وأن ينفع به الناس إنه الموفق للهداية[11].

وثانيها: «النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي» لمحمد أحمد الغمراوي إذ وجه نقده للكتاب لا لصاحبه ولم يأت على شخصية طه حسين إذ يقول: فهذا نقد لكتاب ظهر من قبل باسم، ثم ظهر بعد باسم، وحوى في الحالين باسم العلم كثيرا مما يجهله العلم. ظهر كتاب «في الشعر الجاهلي»؛ منذ أكثر من عامين فسخطه الناس سواء العامة منهم والخاصة، لا لأنه حوى حقائق ينكرونها، ولكن لأنه حوى دعاوى.. عندئذ صحت العزيمة على تناول ذلك الكتاب بنقد يكشف طريقته أعلمية هي أم غير علمية، ويقرن بعض أجزاء الكتاب إلى بعض ليتبين أمتوافقة هي فيما بينها أم متخالفة، فإن الطريقة العلمية يعرفها المشتغلون بالعلم وهم بيننا غير قليل، وتوافق أجزاء الكتاب الواحد ضروري إن كان ذلك الكتاب قد صدر عن تفكير صحيح، وأقل فوائد هذا النوع من النقد أنه إذا أحسن القيام به يسد أبواب المراء على أهل المراء والشك، ويخيِّرهم بين أن يذعنوا للحق أو أن يصيروا مثلا وسخرية في العقلاء[12].

والمقدمة كلُّها توجهت للحديث عن الكتاب وهذا الرأي المنصف من الغمراوي حريّ بأن يكون نهجا حكيما إذ يقول: فهذا تحسّن في الكتاب (أي الشعر الجاهلي) من غير شك يرجع الفضل في بعضه إلى صاحبه - أو إلى النيابة - واستمر الغمراوي في مناقشته الهادئة العلمية.

وتوالت الدراسات حول كتاب «في الشعر الجاهلي» فلمحمد لطفي جمعه كتاب «الشهاب الراصد» أوضح في مقدمته أنه «بحث انتقادي تحليلي لكتاب في الشعر الجاهلي» ولمحمد الخضر حسين «نقض كتاب في الشعر الجاهلي»[13].

هذه الدراسات التي ارتفعت عن الشتائم وتوجهت للنقد أعطت نتائجها الجيدة فعادت على طه حسين بالنفع حيث تراجع عن بعضها بل إن مساره الأدبي فيما بعد ارتكز على التأمل أكثر من الشك.

إن هذه الدراسات التي لفت كتاب «في الشعر الجاهلي» وضمته بهذه الرؤية العلمية أعطت القراء قناعة فيما يطرح من نقاش بعيداً عن التشنجات والمساس الشخصي، وهو يعطي نضجاً في الحوار النقدي فقدناه في كثير من حواراتنا.

والحوار الذي دار بين رفيق العظم وطه حسين حول «حديث الأربعاء» في جريدة «السياسة» اليومية كان حواراً علميًّا اتصف فيه صاحباه بروح العالمين المتزنين في ألفاظهما مع اختلافهما البائن في الرؤية للتاريخ والمجتمع، ومع أن مقالة رفيق العظم تحمل نظرا كما قال «يستدعى التمحيص والحذر في ذلك الحديث كحكمكم - أي طه حسين - أن أبا نواس ومن في طبقته أو على شاكلته من الشعراء كانوا مثالاً صادقا للعصر الذي عاشوا فيه... ثم قال: إن الحقائق التاريخية ولاسيما في تاريخ الإسلام تشبه الدرّ الملقى بين أشواك يحتاج من يريد استخراجه من تلك الأشواك إلى أناة وروية ونظر في وجه السلامة عن أذى الشوك، ولا نريد أن نذهب بعيداً في مذاهب الشك التي ذهب إليها الأستاذ، وإنما يكفي أن نتنبه مما نقول وهو العليم بما عاناه رواة الحديث.

ومع ذلك فإن طه حسين يقول مازلت أذكر هذا المقال الرائع الذي نشرته «السياسة» للأستاذ رفيق بك العظم منذ أسبوعين ووعدت بالرد عليه ثم حالت حوائل بيني وبين هذا الرد إلى الآن. مازلت أذكر هذا المقال وأريد أن أرد عليه، فإن الخلاف بين هذا العالم الجليل وبيني لا يتناول أشياء مفصلة فحسب وإنما يتناول مبدأ عاما قبل كل شيء. وقد عرف الناس رأي هذا العالم الجليل في هذا المبدأ. وأريد أن يعرف رأيي منه، ولست أدري أأطمع في إقناع هذا العالم الجليل أم أيأس منه[14].

ونجد شبيها بذلك بعض النقد الذي تناول «على هامش السيرة» ونشر في مجلة السياسة وملحقها ككتابة محمد حسين هيكل - ديسمبر 1933م ومحمد عوض في ديسمبر 1938[15].

ويظل النقد هنا موجها لكتب طه حسين السالف ذكرها. بل إن المرء حين يقرأ ردّ زكي مبارك يكبره في هذا الموقف حين صار حكما بين طه حسين والمازني في خلافهما حول مقدمة طه حسين لأنات حائرة لعزيز أباظة إذ يقول: في مقالة بعنوان بين طه حسين والمازني[16].

«وكلمة اليوم في شرح مناوشة عنيفة ثارت بين الدكتور طه حسين والأستاذ المازني على صفحات جريدة البلاغ، وهي مناوشة تمثل التجني والتظالم على أعنف ما يكون بَغْي الرجال على الرجال، وسنقف من هذه المناوشة موقف القاضي العادل، فقد ساءنا أن يتبادل هذان الرجلان الظلم والعدوان بلا ترفق ولا استبقاء، بعد أن ظلا صديقين حينا من الزمان. والذي يهمني من هذه الكلمة هو أولاً تسجيل حادثة أدبية لا ينبغي أن تضيع وثانياً إنصاف رجلين عزيزين على الأدب وقد بغى كلاهما على أخيه بتحامل وإسراف» ثم أخذ يناقش آراءهما بهدوء[17].

وليته استمر حتى يكون من نفسه حكما كما كان مع غيره لكنه أخذ يسخر بطه حسين ومنه في مقالات له بعنوان «الدكتور طه حسين بين البغي والعقوق» نشرها في كتاب البدائع الجزء الثاني. وكان يزمع أن يصدرها في كتاب بعنوان: «أكواب الشهد والعلقم» لكنه استعجل نشرها في البدائع لأن الجمهور - على حد قوله - تشوف إليها كثيراً، ولأنها كانت ذات تأثير شديد في جميع الأندية الأدبية، وبفضلها انكشف طه حسين[18]. ثم أخذ زكي مبارك يوازن بينه وبين طه[19] بل نراه مرة أخرى يقول: إن أطفالي لو جاعوا لشويت طه حسين وأطعمتهم من لحمه[20].

ولو اجتززنا مقطوعات من النقد الحواري الذي لم يسلم حيناً من

السخرية اللاذعة والأسلوب المقالي عند العقاد، لتبين أن الحوار الذي دار بين العقاد ومحمد مندور كان حواراً يفيد الساحة النقدية إذ يقول مندور «يمنعني من ذلك التخلي عن اللياقة - إحساس شديد بمسئوليتي إزاء الجيل الجديد الذي نرجو أن يكون أحسن ظناً منا وأكثر موضوعية، وأسلس نفساً، وأسلم ضميراً وأرقى مستوى في أسلوب المناقشات الأدبية والفنية[21]، وإن كان قد لازم إحدى مقالاته النقدية ضرب من السخرية الخفيفة، وهي على أكبر تقدير لم تبلغ سخرية العقاد[22].

وكثير من الحوارات - كما أحب أن أسميها - التي يكون العقاد طرفاً فيها تنتقل من الحوارية العلمية إلى المماحكات الشخصية، بقدرة العقاد على دخول وطيسها، ففيه من قسوة الأسلوب ما يجعل ردوده وإن حاولت أن تلبس ثوب العلمية في صدق الطرح تحمل عبارات فيها استهزاء حيناً، وسخرية أحياناً أخرى، واحتقار للمحاور مرات عديدة[23].

وفي المقابل نجد لإبراهيم الورداني مقالات في جريدة الجمهورية لم تلتزم الموضوعية في طرحها مالت إلى العنف الشبابي والهجوم اللاذع على العقاد، وهي لا تطرح قضية بقدر ما تطرح تشفياً واستعداءً بالجمهور الشبابي على العقاد وأترابه من العواجيز، ونرى أحمد عبدالمعطي حجازي وهو من جيل الورداني يدافع عن العقاد[24] ليس مصدر الدفاع أن العقاد ناصره أو آزره، بل إنه أي (العقاد) هدد بالاستقالة إذا سمح المجلس باشتراك حجازي في مهرجان الشعر[25].

ومع ذلك كان أحمد عبدالمعطي حجازي منصفاً في رده على الورداني بتفنيد الأخطاء اللغوية والفكرية في مقالة لا علاقة لها بأي تجديد ولا علاقة لها قبل التجديد بأي أدب[26].

وكان المازني والعقاد وشكري ينشرون مقالاتهم المتوالية، في هدم شوقي، واستفزازه أيضاً، متخذين من بيئته ذريعة إلى تقويض شهرته،

وزعزعة مكانته، فهو أبعد ما يكون في نظرهم عن حياة الشعب المصري، وآماله، وأحلامه، وأحزانه وآلامه ، وقد تحدث العقاد في كتاب خاص عن «شعراء مصر وبيئاتهم»[27].

ومن أمثال الكلام اللاذع ما جاء في الديوان[28]، ولا يخلو أسلوبه من التعريض ففيه: ولكي لا يسبق إلى وهم شوقي أننا نكبر قصيدة المعري تعصّباً للقديم وإيثاراً للعرب على العجم نلقي إليه هاهنا درساً في الشعر قد ينفعه[29].

وقد أفرد العقاد مقالات كثيرة في الهجوم على أحمد شوقي لعلها تتضح في قوله: «كنا نسمع الضجة التي يقيمها شوقي حول اسمه في كل حين فنمر سكوتاً كما نمر بغيرها من الضجات في البلد لا استخفافاً لشهرته ولا لمنعة في أدبه عن النقد فإن أدب شوقي ورصفائه من أتباع المذهب العتيق هَدمُه في اعتقادنا أهون من الهينات ولكن تعففنا عن شهرة يزحف إليها زحف الكسيح»[30].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومحمد حسين هيكل باشا أصابه شيء من لذع العقاد وهجومه أيضا إذ يقول: «أيها المفتون تذكر مصالح الوطن والمصالح الشخصية، فلا أشرفك بالمقارنة بيني وبينك في هذا المقام ولا ألتفت إلى هذا الذي لا تصل إليَّ منه ذرّة غبار، ولكني أقول لك لو أن العقاد كما تزعم لما امتلأت به نفسك هذا الامتلاء، حتى لتسمع بالموت ولا تسمع باسم العقاد ولما أذهلك الحسد له على كل صواب ، حتى لتحسده أن يقابل في دار عملك مقابلة الحفاوة والإكرام»[31].

ولم يلبث هذا الثلاثي الذي كون مدرسة «الديوان» أن انشق على بعضه فكان بينهم نزاع داخلي عنيف، لاسيما بين الصديقين المازني وشكري، وحاول العقاد أن يتدخل مراراً بينهما، لكن الخصومة كثرت فيها المهاترات والاتهامات، وكان شكري صريحاً وقاسياً على المازني، إذ

هاجمه في مقدمة ديوانه الخامس الذي ظهر عام 1916م ، هجوماً غيرة منه على حرمة الأدب كما يقول ، إذ أوجد المازني بما نسب إليه من سرقة شعر «هيود» الإنجليزي فرصة للمحافظين أن يشنوا هجوماً على المجددين إذ سحبوا عليهم جميعاً صفة السرقة[32] ، بل إنه تراجع عن رأيه في حافظ إبراهيم وكتب في الذكرى السنوية لوفاته:

« أصبحت أجفل من الشعر، وأفرُّ من الكلام فيه، وأستجير منه بالحذر، وأحسب ذلك لأني عانيت أزمة التعبير به زمناً فأخفقت وعدت أندم على ما أضعت فيه من جهد وعمر. وأعجب للغرور الذي كان يزين لي الزهو به، ولست أتكلف التواضع، فإن هذا ما أنطوي عليه الآن من إحساس ورأي.. وكنت قديماً أتطاول على الشعراء، وأتناول بالنقد وأقسو في ذلك عليهم وأعنف بل لقد افتتحت - أو على الأصح كان مما افتتحت به - سيرتي في الكتابة بأن نقدت حافظاً - رحمه الله - في سلسلة مقالات كنت أعتز بها وأعتبرها شيئاً ثميناً، فجمعتها ونشرتها في كتاب بيع من نسخه القليل، وتكدس أكثرها عندي، فبعته لبقال رومي - لعلّه أمي أيضاً ليلف في ورقاته ما شاء من جبن وزيتون، أو يفعل بها ما هو شرٌّ من ذلك[33]. وهذه القطعة في رأيي تعتبر جلدا للذات لا نقدا لها وحسب.

أما معسكر أبو شادي فقد ألحق هجوماً ضد العقاد بالتلميح حيناً وبالتصريح حيناً آخر، وخصصت «المهذب» مكاناً لمقالات ناقد اسمه «زكريا إبراهيم جزارين» يكيل الشتائم والسباب للعقاد، وهي تحتفي أيضاً بشاعرية «أبو شادي» حفاوة بالغة[34]، وفي إحدى مقالات جزارين «العقاد شاعراً» يربط ساخراً بين خُلُقِ العقاد وخِلقته[35].

ويهجم عليه مرة أخرى بعد أن نفى الشاعرية عنه هجوما لاذعاً[36]. وزكي مبارك هو الآخر أعلن حرباً ضروساً على العقاد حين

قال: وأنا لا أبالي نقد الأستاذ العقاد إياي، لأن بيننا أحقاداً تنشر في حين وتطوى في أحايين[37].

ويقول مرة أخرى : ولقد صبرت طويلاً على تحامل الأستاذ العقاد وتركته يفرج عن حقده بمناوشتي من وقت إلى وقت بعد أن أجليته من ميدان الشعر، والكتابة والتأليف، ولكنه لم يعرف أني متفضل بالصبر عليه، ولم يفهم أني لو شئت لفرمته بأقل عناء، فهل يجهل العقاد أني تخرجت من السربون وأني أملك اللقب الذي يملكه منصور فهمي وطه حسين، والذي يمنع العقاد من التخرج من السربون إن كان من أصحاب العزائم والمواهب، والسربون باقية فحاول الانتساب إليها حضرة المفضال إن أردت فقد تصير دكتوراً مثلي بعد حين وقد تصير دكاترة كما صرت أنا ولن تستطيع[38].

وقد مرّ بنا بعض هجوم وسخرية زكي مبارك على طه حسين حيناً، والعقاد حينا آخر وهذه الشخصية العجيبة أصدرت مجموعة مقالات بعنوان «جناية أحمد أمين على الأدب» رداً على مقالات الأخير «جناية الأدب الجاهلي» بدأ هذه المقالات بحوار أدبي جميل، توجه لنقد النص المقالي، مع إجلال صاحبه، كل الإجلال والتقدير، ولم يلبث في المقالات المتتالية أن أصبحت ضرباً من السخرية، ونوعاً من التجني، مع أن عقل زكي مبارك الباطن ما يفتأ يشيد بأحمد أمين بل يجلّه ويحترمه[39]، لكنه يرغب المعركة كما سماها؛ لأنها تجلو الحق وتحافظ على الأخلاق، بهذه الرؤية انطلق زكي مبارك يناوش هذا ويعترك مع ذاك، ويعيد نفس التهديد للعقاد وطه حسين بأن قال في أحمد أمين: لو أن معدتي كانت كما أحب من القوة والعافية لأكلت لحم الأستاذ أحمد أمين وأرحت الدنيا من أحكامه الجائرة في الأدب والتاريخ[40].

هذه الشخصية المشاغبة قيل فيها الكثير وقالت عن نفسها

الكثير، واتضحت وضوحاً كاملاً حين قالت في إحدى مقالاتها رداً على السباعي بيومي: والأستاذ السباعي شتمني في مجلة الرسالة مرتين، فليكفَّ عن شتمي - غير مأمور - فإن الألسنة والأقلام لم تبق في شتمي مزيداً لمستزيد، ولو حاسبَ الله أعدائي وخصومي على ما اجترموا آثمين في إيذائي لسلّط عليهم شآبيب البلاء، لا تشتمني يا سيد سباعي فحسبي ما أعاني من البلوى بمحنة النقد الأدبي، ألا تراني أحاور أنا ما لا أرتضيهم نساخاً لمقالاتي ومؤلفاتي[41]. ورأى بعض كبار المفتشين في وزارة المعارف المصرية وقف الجدال الذي وصل إلى درجات من العنف تؤذي كرامة المشتغلين بخدمة اللغة العربية، فاستقبل زكي مبارك هذا الرأي استقبال فرح إذ قال: إنني أحببت هذه الدعوة لأنها أول دعوة كريمة تكُفُّ الشر بيني وبين من أخاصمهم بقلمي لا بقلبي، فلم أسمع هذا الصوت يوم خاصمت رجالاً أعزاء لم يكن يسرني أن يفصم القلم ما بيني وبينهم من عهود إنصافاً لنفسي أقول: كتبت ما كتبت، وأنا أبتسم، فإني قد أخاصم ولكن لا أعادي، فما استطاعت الدنيا الفواتك أن تضيفني إلى أرباب الضغائن والحقود، وأنا أتَّهم بالقسوة والعنف بغير حق[42].

هذه الروح جعلت له قراء وتلاميذ يعجبون بما يطرح من فكر، ويتألمون لما أصابه من ظلم لنفسه أولاً وظلم بعض المتحاورين له ثانياً، وقد رثاه حسين سرحان حين وفاته مبديا أنه يقرأ كتبه بإعجاب التلميذ «الذي لا يستطيع أن ينبس ببنت شفة أمام أستاذ عظيم، ولقد كان حقاً أستاذاً عظيماً... وليقل القائلون ما شاءوا، فإني دائماً أعبر عن رأيي الخاص... لقد قال لي - قبل سنتين - الصديق الأديب الأستاذ محمد على مغربي - أتراه مايزال؟ - إنه لا يحب زكي مبارك ولا يقرؤه -.. فقلت له: بالعكس أنا أحبه وأقرؤه دائماً»[43]. وقد لام فيها مجلة

الرسالة على عدم احتفائها به، بل إنها أفسحت المجال للتشهير به بعد موته.

وكتاب «على السفود» للرافعي أفسده ولوجه في السباب والشتائم التي وجهت للعقاد، لو تخلص من ذلك وأخلص للقضايا النقدية لأصبح كتاباً على أقل تقدير يهتم بالنقد الجزئي، بيد أنه لم يبدأ على أن يكون هكذا إذ تتابع مقالات نشرت في مجلة العصور تهاجم العقاد مهاجمة ضارية، وتحمل كلمات نابية ليست خافية على النقاد[44]. وقد حكم محمد سعيد العريان تلميذ الرافعي على كتابه بقوله:

«والحق الذي أعتقده أن في هذا الكتاب نموذجاً من النقد يدل على نفاذ الفكر، ودقة النظر وسعة الإحاطة وقوة البصر بالعربية وأساليبها، ولكن فيه مع ذلك شيئاً خليقاً بأن يطمس كل ما فيه من معالم الجمال، فلا يبدو منه إلا أذم الصور، وأقبح الألوان، بما فيه من الهجاء، ولئن كان هذا مذهباً معروفاً في النقد لدى الرافعي، وخصمه واثنين آخرين من كتاب العربية في هذا الجيل. إنا لنريد للناقدين أن يكونوا أصح أدبا وأعف لسانا من ذلك[45].

وحين أصدر العقاد ديوانه «وحي الأربعين» نقده الرافعي نقداً متحاملاً وذكر محمد رجب بيومي أنه قال: حين جمعت آثار الرافعي بعد وفاته لم يكن بينها هذا النقد (إذ جمعت بحوثه المنشورة في الجزء الثالث من وحي القلم، إذ ربما أحس جامعو هذه الآثار أن نقده لهذا الديوان مع ما تضمن من قضايا نقدية قد أغرق في التحامل فأهملوه قد يكون ذلك وقد لا يكون)[46].

وتوالى نقد الرافعي للعقاد على هذه الشاكلة وهو خلاف بينهما لا يمس مسائل جوهرية في التاريخ والأدب ناهيك عن الدين، ومع هذا اتصف بهذه القسوة والتحامل، فماذا صنع مع طه حسين وخلافه معه خلاف

جوهري في مسائل تتصل بالتاريخ والدين.. لقد كانت صرامته أقل إيلاما من هجومه على العقاد.

وليس كتاب «السفّود» وما تلاه من نقد هو الوحيد في الساحة إذ أن كتاب الديوان بدأ على متلقيه يحمل بعضا من هذه الأوصاف لكنها أقل ضراوة وعنتا مما جاء في السّفود.

وقريب من الصراع بين شوقي وطه حسين، والعقاد والمازني، ما حدث في الشام بين بشارة الخوري (الأخطل الصغير) وإلياس أبو شبكه وخليل تقي الدين، وميتشال أبو شهلا وسعيد عقل».

أما في الأدب العربي السعودي فقد كانت هناك بوادر لتجنب العناوين الاستفزازية إلى عناوين تدعو إلى رحابة الصدر مثل نقاش (ص 49) ونقاش أيضا (ص 54) لأحمد عبدالغفور عطار يناقش فيها محاضرة ألقاها محمد عمر توفيق بعنوان «الأدب الحجازي بين المد والجزر» وقد ناقش المحاضرة بروح هادئة، وظلت مناقشات أحمد العطار (أنا والسرحان – ص 174) يلفها الهدوء والاعتراف ببعض ملحوظات السرحان حيث يقول: «ولو كنت ممن يستغلون الأخطاء المطبعية للتشفي والتشهير لأخذت عليه – أي السرحان – طريقه، ولأريته كيف يكون التشهير لا النقد، ولكني رجل لي طريق لا أعدوه إلى غيره[47]. أما أن في الديوان شعراً تغلب عليه الركاكة كما يقول السرحان، فذلك ما لا أنزهه عنه، بل أنا أول المعترفين به»[48]. بيد أن المقالة ما تفتأ تلتفت إلى السخرية مثل قوله : فلم لا يضم اسم السرحان إلى قائمة المخترعين وقد ابتكر لنا هذا الشيء الذي لم يتصوره الماضون، ولا يعرفه المعاصرون (وهو قوله كأنها لوزة محشوة بالقعقع، اليوم نفاخر الغربيين بأن لدينا مخترعاً اسمه السرحان يحشو اللوزة بالقعقع واستمر في نقد شعر السرحان)[49].

وكانت هذه البوادر تبشر بأدبية الحوار لولا ما يلحظ في بعض كتاباته: هذه البوادر التي كانت ستبشر بنقد نصوصي، اتجهت في كثير من توجهاتها اللاذعة كقوله: في أحد الأدباء أنه قال كلاما كله السخف والثرثرة فما بي حاجة أن أهبط إليه، وليس غريبا منه وهو خريج مدرسة البعكوكة - أن ينضح إناؤه بهذا الأذى والزور[50].

وللفلالي كتاب المرصاد الذي يعتبر من أول الكتب النقدية التي تناولت شعراء وأدباء الحجاز، وفرغ نفسه لهذا الهم، ولم يخل الكتاب من سخرية ولذع في الأسلوب، لاسيما ما يتصل بأحمد قنديل إذ أخرج بعض شعره من الشعرية ومن النثرية، ونصح أحمد قنديل أن يكون «حلمنتيشياً»[51]. ثم قال: ألم أقل لكم إن قنديل لا يحسن قول الشعر، لأنه يتكلفه ولم تستجب نفسه له؟![52].

والعواد بتناوله الموضوعات الأدبية والاجتماعية، وبحثه عن الجديد كان لزاما عليه أن يتابِعَ ويُتَابَعَ، أن ينقُد ويُنقَد، ولكنه في أحايين يقسو على من يحاوره قسوة لا تتصل بالعلم.. والمشتغلون بهموم النقد والأدب سيصادفهم اختلاف مرده الذوق أولا فتحول إلى «معركة» يطمع كل محارب فيها أن ينتصر، ومع قناعة الجميع أن الاختلاف سنة بشرية تبدو أكثر وضوحا في الآداب جميعاً، إلا أنهم أو بعضهم يتفقون أيضاً على أن النقد يحسن به أن يتوجه للأعمال لا لأصحابها، ناهيك عن نقده فيما ليس له صلة بالموضوع، وأقسى ما قرأته من نقد لمحمد حسن عواد كان تحت عنوان «الرد على زوبعة مضحكة» بعد أن نقد مرهم التناسي لعبدالقدوس الأنصاري في مقالتين اتبعهما بهذه المقالة التي كانت أشد ضراوة وسخرية وتسفيها أفسدت العلمية المعهودة عند العواد بعبارات ممجوجة حينا ومنتفخة حينا آخر، حتى وإن كانت هذه المقالة دفاعا عن هجوم لحقه حين نقد «مرهم التناسي».

وظلت كتابات محمد حسن عواد تحرك الساحة معه، أو ضده، حتى لم يسلم من كتابات بعض الناشئين إذ هي كتابات غير متكافئة بين أديب متمرس، وقارئ ملاحظ، والفرق بينهما بون شاسع، وهذه الكتابات متمثلة فيما كتبه «صلاح الدين حلاوة» ورد العواد عليه، ولكن العواد ضرب حوله سياطاً من السخرية لم يسلم منها اسمه ولا أسلوبه وشبيه بهذا ما يحدث بين كاتب وأديب، وأديب وأديب، وكاتب وكاتب، فقد كان في صحفنا شيء من ذلك.

ومن الواضح أن الصحافة آنذاك أسهمت في إشعال المعارك الأدبية، بين أدباء كثيرين، بل إنها لا ترغب في هدوء هذه المعارك، إذ تجتز من بين اضباراتها ما تم نشره، فتعيده في وقت لا يرغب كاتبه أن يعاد، لتذكي جذوة المعركة من جديد، ولذا فإن هذه الورقة ستضرب صفحاً عن الكتابات الصحفية الأخيرة التي تتناول الأشخاص، لأن بعض الصحف في عالمنا العربي فتحت أبوابها لهذه المماحكات، وأبرزتها بعناوين مستفزّة، أو محرضة، ولم يسلم إلا قلة قليلة ممن يكتبون في الصحف من هذه المماحكات، التي تلجئ صاحبها أحياناً إلى أن تخرج منه عبارات يندم عليها فيما بعد، وكم من الحوارات التي تحدث تشعرك بأن هناك نصا غائبا هو المقصود. والباحث على يقين أنكم - وهو يتحدث إليكم - تستحضرون أسماء كثيرة في صحفاتنا السعودية وقعت في هذه المآزق، وهي كثيرة، ولم تستفد الساحة النقدية منها ولا الأدبية، لأنها تعلقت بالأفراد وأهملت القضايا.

وليس الباحث مع المصفقين لمثل هذه الكتابات على أي مستوى، لأنها أحدثت شرخاً في الخطاب العربي، بل إن المتلقي أصبح زاهداً في مثل هذه المناوشات الكثيرة، والمناقشات القليلة، لأنه بفطرته وحياديته المفترضة بل المتوقعة يصمها بالتجني حيناً، وبمفارقة الواقع حيناً آخر،

وبالخروج عن العلمية في كثير من الأحيان، فلذا قللت هذه المعارك - فيما يعتقد - من القراء الجادين وأوجدت فئة تحكّم في الغالب أمزجتها لا عقولها في مثل هذه الموضوعات، فهذا فريق يتشفى ويعيش مع هذا اللغط، وهناك فريق يتأمل ما وصلت إليه الحالة الأدبية آنذاك، وقلّة من الأدباء من احتكم إلى العلمية، وبعض دارسي هذه «المعارك» امتدحها ورفع من قدرها، لأنها حركت الساكن وأحدثت حركة أدبية ليس في تقدير الكثير أن تنشط لولا هذه المعارك(53)، والحقيقة أن المعارك أوجدت فئة تزدري بعلمائنا الرواد وبينها وبينهم بون شاسع وفرق كبير، وقد رأيتم ما حدث للعقاد من كتاب مجهولين صغار لم يتورعوا في السباب والشتيمة، وكذلك لمحمد حسن عواد، وأمثالهما كثير، والفيصل في ذلك أن «المعارك» بوطيسها أوجدت هذا المناخ، وإن الأجيال الآن تحمّل العمالقة والرواد جريرة ذلك، لأنهم القدوة فيما يطرح. يعرف الباحث أن في هاجس بعضكم قاعدة عرفها أهل الجرح و التعديل وهي «يؤخذ بقول العلماء والقراء في كل شيء إلا قول بعضهم في بعض»(54). وقول ابن عباس «استمعوا علم العلماء ولا تصدّقوا بعضهم على بعض»(55). هذا في الحديث فما بالنا إذا كان في الأدب وهو أكثر الفنون مجالاً للاختلاف، إذن لنسقط الأقوال في بعضنا بعضاً، لنتوجه للقضايا، لا للأشخاص، ولنخرج بعض المواقف النقدية من «المعارك» إلى «الحوار» حتى نقلّم أظفار هذه الكلمة التي سيطرت على كثير من تفكيرنا وشوشت معاني هذه الحوارات الجميلة التي نراها بين فينة وأخرى، ولننبذ المعارك، لأن المسار النقدي الآن تحول إلى القضايا وأصبح اختلافاً بين مذاهب نقدية أو توجهاً أدبياً، وهذا ما يفسح الحواريه «ويغيب المعارك» ورأيتم أن فيضاً من هذه المعارك الآن مهاترات أدبية وخصومات شخصية لم تعد على الأدب بنفع، فهي إلى المعارك بمفهومها المعجمي أقرب، وبعضها أقحم

تحت مسمى «المعارك الأدبية» وحري بها أن تكون حواراً نقدياً إذ توجه للقضايا.

وقد يبرز سؤال هل لهذه المعارك امتداد، والجواب إذا لم نقلّم أظفارها وتتحول إلى الحوار، فسيكون لها امتداد، لأن «المعارك» مازالت مصطلحا أثيرا عند بعض الأدباء، وفي هذا إجحاف للعلمية، واعتداء على «الحوارية» التي نريد لها أن تسيطر على تفكيرنا، إذا نجحنا في ذلك، فالعلم سيرتقي، وسَنَشقُ بما يطرح، ونحترم الرأي برؤية علمية وتعامل مع «الاختلاف رحمة» تعاملا لا يحمِّله أحمالا كثيرة.

والعصر الآن مهيأ إلى أن نحسن النوايا ونفتح الأبواب مشرعة، وأن نستفيد من جهود علمائنا السابقين نترحم عليهم جميعاً، وندعو لهم بالمغفرة، ونجنب أنفسنا زلات ألسنتنا ومزالق أقلامنا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

1) الحوار والجدل في جزيرة واحدة، والعراك في جزيرة أخرى، ولذا استعمل أم و "أو" لتومئ لهذا القصد.

2) انظر لسان العرب مادة «حور» و«جدل».

3) عن أم سلمه – رضي الله عنها – أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: «إنكم تختصمون إليَّ ولعل بعضكم ألحن بحجته من بعض فمن قضيت له بحق أخيه شيئاً بقوله فإنما أقطع له قطعة من النار فلا يأخذها» البخاري – 340/5 حديث رقم 2680 في فتح الباري. وفي النسائي 23318 والترمذي 651/4.

4) أخرجه الترمذي، حديث 3253 ابن ماجه، 19/1، حديث (49) مسند الإمام أحمد، 252/5–256 عن ابن ماجه مرفوعا بلفظه «ما ضل قوم بعد هدى كانوا عليه إلا أوتوا الجدل».

5) النحل ، آية 125.

6) المجادلة، الآية (1).

7) الدكتور عبداللطيف شرارة يسحب مصطلح «المعارك الأدبية» على مناقشات لم توصف بهذا المصطلح آنذاك ، ولم يكن له وجود عند نقاد ذاك العصر، إذ قال وهذه المعارك التي قامت ولم تقعد بعد منذ أكثر من ألف سنة، قال ذلك حين تحدث عن المتنبي بعنوان «بين المتنبي ومعاصريه».

8) جناية أحمد أمين ص 38.

9) والخصومة هي الجدل. (اللسان مادة خصم).

10) معارك أدبية – 252.

11) مقدمة الكتاب.

12) مقدمة الكتاب (نح).

13) انظر معارك طه حسين الأدبية سامح كريم 251.

14) معارك طه حسين – 122 عن السياسة في 1923/2/7م .

15) معارك طه حسين 135-147.

16) الرسالة 1943/9/9م .

17) معارك طه حسين – 162-167.

18) وفيها يقول: وعرف الناس أنه كالطبل الأجوف وأنه مثال الانحطاط بين أهل هذا الجيل.

19) معارك طه حسين عن البدائع – 2/2.

20) المعارك الأدبية في مصر أنور الجندي – 421 عن الصباح 4/15م 1924م.

21) معارك أدبية (محمد مندور)، ص (43،. 44).

22) مثل «مندور داير ما يدور». مندور جاويش ببوليس النجدة. معارك العقاد – 148-156. وانظر معارك أدبية «محمد مندور» ص 38، 39.

23) انظر مثلا ما كتبه عن الدكتور رشاد رشدي في الأخبار 1962/5/23 – نقلها سامح كريم في معارك العقاد الأدبية – 160-163.

24) أنظر معارك طه حسين 167-171.

25) ص 170.

26) ص 171.

27) ولقيت هذه الدعوة تأييداً كبيراً من جانب ميخائيل نعيمه في كتابه «الغربال» وهو تأييد لم يكن يستحسن الولوج في تفاصيل المعركة في قبول الآثار الشعرية حين تطبق المبادئ النقدية، وأبرز هذه الآثار ديوان شكري و«وحي الأربعين» وهدية الكروان «وعابر سبيل» للعقاد معارك أدبية – 252، معارك أدبية ومعاصرة لعبد اللطيف شرارة، 236.

28) فلا شفى الله نفسه (أي شوقي) من قيظها، ولا أبرد عليها وغرة غيظها ، إنه ليلذ لنا أن نكون نحن حربه وبلاءه، الديوان، ص 10.

29) الديوان ، ص 20.

30) معارك العقاد ص 100.

31) معارك العقاد ص 110.

32) الحوار الأدبي ص 127.

33) معارك أدبية ص 237 – عن مجلة أبولو1933/3/7م .

34) الحوار الأدبي ص 328.

35) إذ يقول: (.. له أنف ينسحب انسحاباً رومانياً جميلاً يذكرك بغير المولدين من العرب، وهو صغير بالنسبة لوجهه، ترى عليه حدّة الرغبة والأنانية والطمع الشديد والتطلع إلى ما ليس في يد صاحبه، وله ذقن تدلك على قوة المراس والشكيمة..)، الحوار الأدبي، ص 328، عن المهذب 4م2 1928م.

36) فيقول: وهو لهذا كثيرا ما يغرم باللعب بأفهام محدثيه لما له من القدرة الخاصة في الجدل والمنطق ، ويحمل بين جنبيه حقد إبليس يخفيه... وهو في أكثر تفكيره بهلوان التفكير بعيد عن الحق بعده عن الشاعرية الملهمة.

37) زكي مبارك وهؤلاء - عن الرسالة 1943/7/26م.

38) معارك العقاد - ص 116.

39) جناية أحمد أمين على الأدب (زكي مبارك) - ص 68.

40) جناية أحمد أمين - ص 75.

41) المعارك الأدبية - ص 469-470.

42) المعارك الأدبية، ص 2-473.

43) مقالات حسين سرحان - 154 من مقالة الدكتور زكي مبارك، ص 153-157.

44) مثل: الأحمق، الكذاب، المغرور، أقذر أثواب المراحاض، الرجل المراحيضي، وهل يستحق أقل من الصفع، لو بصق ابن الرومي لغرق... في بصقته، المتشاعر الدعي الغبي، الدعي الزنيم، إنه لص، (19، 20، 21، 22، 23، 40).

45) حياة الرافعي - ص 192.

46) معارك أدبية 143. أورد كتاب معارك أدبية.. مقتطفات مما قاله سعيد عقل عن الأخطل، وما قاله بشارة الخوري في حافظ مادحاً له.

47) المقالات - ص 175.

48) ص 177.

49) ص 179.

50) مقاله 66-69. وللعطار نقد متجنٍّ على أحمد السباعي في مقالات متتابعة، انظر الوهم لمنصور الحازمي، ص 102، بين العطار والسباعي.

51) المرصاد - ص 58، وانظر المرصاد وإنجاز النقد المبكر - ص 295-296. •

52) ص 92.

53) مثلاً يقول أبو الأنوار: «لو لم يكن العقاد بفقهه الفني ونتاجه النقدي الشعري وصلابته في الحق الذي يفتقده لما كان في مصر معارك أدبية لها مثل هذه القوة وذلك البعد الأصيل في تاريخنا الأدبي الحديث» - الحوار الأدبي، ص 89.

54) جامع بيان العلم وفضله لابن عبدالبر 109/2.

55) السابق 109/2 وفيه سعيد بن جبير عن ابن عباس.

* * *



معنى النص
بين تأويل الناقد
وقصد الشاعر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حمود الصميلي

للشعر خصوصيات ينفرد بها عن غيره من الكلام، ومن هذه الخصوصيات دقة المعنى واختصاص الشاعر بالقصد فيه، واحتماله مع المعنى المقصود لمعان أخرى، ولكن تبقى للشاعر خصوصية الاحتفاظ بالمعنى المقصود الذي قد يخفى على سواه، أو يفسر عند قارئه وناقده بالتأويل الذي لا يريده الشاعر، لا أقول أن ذلك في كل شعر يقال، ولكن هو من ضمن الخصوصيات التي لا يُستغرب وجودها فيه، ولذلك نجد أن بعض المعاني التي يوجهها الناقد توجيهاً معيناً حسب فهمه لمعناها عندما يكون ذلك في حضرة الشاعر يكون توجيه الشاعر لمعناها توجيهاً مغايراً لذلك المعنى الذي فهمه الناقد، وفي الكثير منها يرضى الناقد بتوجيه الشاعر لمعنى أبياته باعتباره صاحب الأبيات، وهو الذي يعلم بما يقصده من معانيها، وفي أكثر الحالات يكون تبريره مرضياً ويكشف للناقد رؤيةً جديدةً ربما لم يفكر فيها إلا عندما ينتقد الشاعر في وجوده، ويرد عليه الشاعر ببيان الطريقة التي سار عليها. ومقولة القدماء التي رددوها وسارت بينهم مسار المثل وهي قولهم «المعنى في بطن الشاعر» تدل على تلك الخصوصية للشاعر في فهم معناه الذي قد يغمض على الناقد أو تتشعب به فيه الطرق، فيحتمل وجوهاً شتى يقصد الشاعر واحداً منها فقط، ولا أقصد هنا الناقد المتحامل الذي يعمد إلى الإساءة إلى الشاعر وشعره بتحويل معناه إلى وجهة أخرى غير مقصودة، ولكن أقصد الناقد المنصف الذي يريد وجه الحقيقة وينتقد الشاعر بحظرته بهدف إصلاح ما فسد من شعره، فيفاجأ بأن للشاعر قصداً آخر إذا حمل عليه المعنى سقط عنه العيب. فلا يملك الناقد إلا أن يتنازل عن انتقاده ويؤيد

الشاعر فيما ذهب إليه، لأن الوجه الذي قصد إليه الشاعر سليم ولا غبار عليه، بل هو الوجه الأقرب للصواب في كثير من الأحيان، ولكن لايتحقق مثل هذا إلا إذا كان النقد في حضرة الشاعر ويصل إليه علمه أو يوجه إليه مشافهة وهنا تكون حجة الشاعر قوية، ورده على نقد الناقد فيها ثقة كبيرة لأنه يقول بما يعلم ، ويتحدث عما يحسن فلا يهتم من يكون ناقده سواءً كان صاحب مكانة اجتماعية راقية أو غيره، ولذلك يشبه المتنبي الناقد في مثل هذا الأمر بالبزاز والشاعر بالحائك والبزاز لا يعرف الثوب معرفة الحائك، فعندما أنشد المتنبي سيف الدولة هذين البيتين:

وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم

أنكر عليه سيف الدولة تطبيق عجزي البيتين على صدريهما، وقال له: ينبغي أن تطبق عجز الأول على الثاني، وعجز الثاني على الأول، ثم قال له: وأنت في هذا مثل امرئ القيس في قوله:

كأني لم أركب جواداً للذة ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال

ولم أسبأ الزق الروي ولم أقل لخيلي كري كرة بعد إجفال

فقال له أبو الطيب: أدام الله عز مولانا، إن صح أن الذي استدرك هذا على امرئ القيس أعلم منه بالشعر، فقد أخطأ امرؤ القيس، وأخطأت أنا، ومولانا يعرف أن البزاز لا يعرف الثوب معرفة الحائك، لأن البزاز يعرف جملته، والحائك يعرف جملته وتفصيله لأنه أخرجه من الغزليه إلى الثوبيه، وإنما قرن امرؤ القيس لذة النساء بلذة الركوب للصيد، وقرن السماحة في شراء الخمر للأضياف بالشجاعة في منازلة الأعداء، وأنا لما ذكرت الموت في أول البيت، أتبعته بذكر الردى ليجانسه، ولما كان وجه

المنهزم لا يخلو من أن يكون عبوساً، وعينه من أن تكون باكية، قلت: ووجهك وضاح لأجمع بين الأضداد في المعنى، فأعجب سيف الدولة ووصله بخمسمائة دينار[1].

لم يتهيب المتنبي سيف الدولة، ووضح له رؤيته لمعنى البيتين بصراحة وثقة ، وقبل سيف الدولة وجهة نظر المتنبي وباركها وأيدها وأعجب بها وأجاز صاحبها ، غير مكابر ولا متعصب لرأيه، ولا مصادر لتبرير صحيح ورؤية نقدية سليمة سمعها من الشاعر.

والملاحظ أنه لو قيل هذا النقد في غيبة الشاعر أوبعد موته، لأخذ به الناس دون مراجعة وسار بينهم مسار المسلمات، ولكنه عندما قيل بحضرة الشاعر بيَّن هدفه من وراء ترتيبه على الشكل الذي ورد عليه، ووجد أيضاً من يؤيد رؤية الشاعر فيه فقد قال أبو الفتح في التعليق عليه ونقله الواحدي: «وليس الملك والشجاعة في شيء من صناعة الشعر، ولا يمكن أن يكون في ملاءمة العجز الصدر مثل هذين البيتين، لأن قوله: «كأنك في جفن الردى» هو معنى قوله: (وقفت) فلا معدل لهذا العجز عن هذا الصدر، لأن النائم إذا طبق جفنه أحاط بما تحته ، فكأن الموت قد أظله من كل مكان، كما يحدق الجفن بما يتضمنه من جميع جهاتها ، فهذا هو حقيقة الموت، وقوله: «تمر بك الأبطال» هو النهاية في التطابق للمكان الذي تكلم فيه الأبطال فتكلح وتعبس، وقوله: «ووجهك وضاح» لاحتقار الأمر العظيم»[2].

وهذا التعليق النقدي من الواحدي وأبي الفتح يشير إلى صحة ما ذهب إليه المتنبي من سلامة ترتيب معاني أبياته على الوجه الذي ورد في شعره ويؤيد الرؤية النقدية السليمة للمتنبي في توضيح مقاصد أبياته، وأن ما قيل من عدم سلامة ترتيب البيتين هو من النظرة القاصرة لبعض

النقاد حول فهم معنى أبيات الشاعر، ولذلك رضي سيف الدولة عن وجهة نظر المتنبي دون تعصب أومكابرة .

وهذا الرد من المتنبي لسيف الدولة في رأيي هو الأقرب للصواب لرضا سيف الدولة نفسه عنه وإعجابه به وتأييد بعض النقاد الذين مر ذكرهم له، على الرغم من أن البعض يرى أن نقد سيف الدولة هو الصواب وأن رد المتنبي عليه لم يأت بجديد، ناسباً ذلك إلى أهل العلم بالشعر وهو الشيخ أبو معمر الفضل بن اسماعيل القاضي الذي قال: ووجه الكلام في البيتين على ماقاله أهل العلم بالشعر أن يكون عجز الأول على الثاني، والثاني على الأول، ليستقيم الكلام ، فيكون ركوب الخيل مع الأمر للخيل بالكر، وسبء الخمر مع تبطن الكاعب»[3].

والملاحظ أن الشيخ أبا معمر لم يوضح من هم أهل العلم الذين دعموا نقد سيف الدولة ولا بعضهم، ولم ينقض رأي المتنبي وتبريره – لترتيب أبياته على الصورة التي وردت – بنقد يجعلنا نأخذ رأيه مأخذ القبول، بينما المتنبي دعم رده على نقد سيف الدولة بتوضيحات وتبريرات أرضت سيف الدولة وجعلته يميل إلى رأي المتنبي ويتنازل عن رأيه في البيتين ودعم رأيه بعض العلماء بالشعر كالذين مر ذكرهم وهما أبو الفتح والواحدي.

وإذا سلمنا بحجة المتنبي واعتبرنا توجيهه للبيتين هو الأصوب فليس معنى ذلك أن نقد سيف الدولة غير صحيح، ولكن نظر كل من الرجلين من زاوية، والشعر يحتمل تعدد التأويلات والرؤى لغلبة المجاز على الحقيقة فيه، ولكل منهما صحة التأويل الذي ذهب إليه، وإنما اعتبارنا أن رأي الشاعر هو الأقرب للصواب لأنه صاحب الأبيات وهو أعلم من غيره بقصده بها، ولأن توجيه المتنبي لترتيب البيتين يعد وجيهاً

وسليماً ومقنعاً ولذلك رضي سيف الدولة ووافق الشاعر على رده من الوهلة الأولى.

وشبيه بهذا مادار بين كثير عزة والخليفة الأموي عبدالملك بن مروان فقد روى محمد بن سلام الجمحي قال: أنشد كثير عبد الملك بن مروان شعراً:

على ابن أبي العاص دلاص حصينة أجاد المسدي نسجها فأزالها

فقال له: هلا قلت كما قال الأعشى:

وإذا تكون كتيبة ملمومة شهباء يخشى الذائدون نهالها

كنت المقدم غير لابس جنة بالسيف تضرب معلماً أبطالها

فقال: أنه وصفه بالخرق ووصفتك بالحزم»[4].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فقد نظر الخليفة إلى المبالغة باعتبارها دلالة على الشجاعة الكبيرة، ويمثل هذه الشجاعة شعر الأعشى الذي يصف ممدوحه بأنه لا يلبس الجنة ولا يبالي بسيوف الاعداء ورماحهم وحق الخليفة أن يمدح بما يتناسب مع الخلفاء من الشجاعة الشديدة، وقهر الخصوم إلا أنه عندما وضّح ذلك لكثير عزة في حضرته، بيّن له كثير مقصوده من شعره وهدفه من وصف الخليفة بهذا الوصف الذي يدل على الحزم والروية والتعقل، وهذه الصفات هي التي تتناسب مع الخليفة المسلم الذي لاينبغي أن يوصف بالحمق والتهور والطيش، ومن هنا رضيَ الخليفة بهذا التبرير من كثير وأيده فيما ذهب إليه من مقصوده بمعنى شعره، ويؤيد ذلك رواية المرزباني عن كثير إذ قال: «ياأمير المؤمنين وصف الأعشى صاحبه بالطيش والخرق والتغرير، ووصفتك بالحزم والعزم فأرضاه»[5].

وإذا كان عبد الملك وهو من هو علماً بالشعر ونقداً له قد رضي برد كثير ، وقبل ما بيَّنه له من قصده بمعنى بيته، تماماً مثلما فعل سيف الدولة مع المتنبي، فإن ذلك يدل على أن حجة الشاعر أقوى إذا تعلق الأمر ببيان معنى شعره، لأنه في هذا الجانب هو قطب الرحى وعليه المعول.

غير أن الشيخ المرزباني يقول: «رأيت أهل العلم بالشعر يفضلون قول الأعشى في هذا المعنى على قول كثير، لأن المبالغة أحسن عندهم من الاقتصار على الأمر الأوسط والأعشى بالغ في وصف الشجاعة حتى جعل الشجاع شديد الإقدام بغير جنة، على أنه وإن كان لبس الجنة أولى بالحزم وأحق بالصواب، ففي وصف الأعشى دليل قوي على شدة شجاعة صاحبه»[6].

ويبدو أن المرزباني يقصد بأهل العلم بالشعر هنا قدامة بن جعفر، فهذه العبارة التي رددها المرزباني هي عبارة قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر وينسبها قدامة إلى علماء اليونان وهي العبارة التي استقى منها مقولة «أعذب الشعر أكذبه»[7].

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وليس مسلماً للمرزباني بأن أهل العلم بالشعر يفضلون المبالغة للحد الأقصى على الأمر الأوسط بل الأغلبية تفضل القصد والتوسط والمقاربة في التشبيه والمبالغة المقبولة القريبة من حد الصحة على المبالغة إلى الحد الأقصى والغلو وعلى ذلك بيت حسان الذي يقول:

وإن أشعر بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صدقا[8]

وقول ابن طباطبا «فإن من كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء وفي صدر الإسلام من الشعراء، كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مديحاً وهجاءً وافتخاراً ووصفاً وترغيباً وترهيباً، إلا ماقد احتمل الكذب في حكم الشعر من الإغراق في الوصف والإفراط

في التشبيه وكان مجرى مايوردونه مجرى القصص الحق والمخاطبات بالصدق فيحابون بما يثابون ويثابون بما يحابون»[9].

وقد وافق ابن طباطبا في هذا التوجه المعتدل الآمدي عندما قال: «وقد كان قوم من الرواة يقولون: أجود الشعر أكذبه. ولا والله، ماأجوده إلا أصدقه، إذا كان له من يلخصه هذا التلخيص، ويورده هذا الإيراد على حقيقة الباب»[10] وقال في موضع آخر: «وكل ما دنا من المعاني من الحقائق كان أنوط بالنفس، وأحلى في السمع وأولى بالاستجادة»[11]، وذهب إلى مثل هذا عبد القاهر الجرجاني[12] وحازم القرطاجني[13] وغيرهم[14].

ومن الملاحظ في مثل هذه الأمثلة أن الناقد يتوجه إلى تطلب المثال والنموذج في وصف الأشياء، وكل ماخالف هذا النموذج يعد معيباً حتى وإن كان للشاعر فيه قصد آخر أقرب للواقعية والاعتدال، وأحق بالصواب، وأدق في التعبير عن غرضه، وهنا عندما يسمع الشاعر رأي ناقده يأخذه الاستغراب والدهشة لما يرى من توجيه شعره وجهة أخرى غير التي يريد، وهذا يسقط الخصوصية التي ينفرد الشاعر بها عن غيره حتى وإن كان الموضوع واحداً، فإن طريقة التناول وطريقة التفكير مختلفة، ولكل شاعر رؤية ربما تختلف عن جميع الشعراء، فيرد الشاعر على ناقده ببيان قصده من شعره وهنا على الناقد المنصف إذا تبين له وجه الحق أن يرضى به.

وأغلب الأمثلة من هذا القبيل يكون فيها الشاعر محقاً ويقبل قوله إذا دلت الدلائل على أنه قصد شيئاً آخر غير قصد الناقد.

والغالب في مثل هذه الحالات أن الناقد ينظر إلى النص من زاوية أخرى غير الزاوية التي قصدها الشاعر ويوجه النص توجيهاً مخالفاً للتوجيه الذي عناه الشاعر فيزل به القدم عن الارتقاء إلى توجيه النص

توجيهاً صحيحاً، وعليه هنا أن يقبل رأي الشاعر ويعتد به ويعتبره إضافة جديدة لنقد النص الشعري «فعن أبي عمرو بن العلاء أنه لقي ذا الرمة فقال له: أنشدني قصيدتك:

ما بال عينيك منها الماء ينسكب

فأنشده إياها، فلما بلغ إلى قوله:

تصغي إذا شدها بالكور جانحة حتى إذا ما استوى في غرزها تثب

فقال له أبو عمرو بن العلاء: قول الراعي أحسن مما قلت:

تراها إذا قام في غرزها كمثل السفينة أو أوقر

ولا تعجل المرء عند الورو ك وهي بركبته أبصر

فقال له ذو الرمة: إن الراعي وصف ناقة ملك، وأنا وصفت ناقة سوقه»(15).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي الموشح: «فقال ذو الرمة :لله أنت! إنما وصف الراعي ناقة ملك، ووصفت أنا ناقة سوقة»(16).

إن أبا عمرو بن العلاء في نقده لذي الرمة يلغي من ذهنه اختلاف صفة الموصوف الحقيقية عندما تتعدد الموصوفات حتى وإن كان النوع واحداً، ويلغي الفروق بين الناقتين وبين التجربتين الشعريتين، ويتحكّم في مخيلته وصفٌ مثاليٌ هو المستوى الأعلى للموصوف وعلى الشعراء إذا وصفوا أي ناقة أن يقولوا مثلما قال كثير عزة في وصفها، وهذا يلغي قضية الاختلاف بين الموصوفات، والنظر لكل منها بما يتناسب معه، وهو مايجعل الشاعر مقلداً لا مبدعاً، وتابعاً لا مخترعاً، وأن ينظر للأمور بعين غيره لا بعينه، ويلغي الخصوصية والتفرد.

ولم يبين النص هنا أن أبا عمرو بن العلاء قد رضي أو لم يرض برد ذي الرمة، غير أنه يتبين للقارئ المدقق أن نقد ذا الرمة وجيه جداً وصائب ومسكت ولا يستطيع أبو عمرو بن العلاء إلا أن يرضى به، إذا كان منصفاً وبعيداً عن التحامل على الشاعر، فليس من الإصابة والتوفيق أن توصف ناقة الملك المدربة والمنتقاة الغالية الثمن بأوصاف ناقة سوقة الناس، القليلة التدريب الرخيصة الثمن والأهم من ذلك اختلاف التجربتين عند الشاعرين، وهنا وصف كثير ناقة ملك بالأوصاف التي تتناسب معها، ووصف ذو الرمة ناقته بالأوصاف التي تتناسب معها، وكل أجاد فيما وصف، وصدق فيما قال، فلماذا نخلط بين أمرين مختلفين.

والمعروف أن ذا الرمة يجيد التشبيه كثيراً، ووصف حيوان الصحراء، ويعد متخصصاً في هذا الفن أكثر من أي شاعر آخر من معاصريه، تاركاً أغراض الشعر الأخرى ومن ثم حرم نفسه اعتلاء عرش الفحولة بابتعاده عن المديح والهجاء والفخر وغشيان قصور الخلفاء، وحلبات الهجاء ليبدع في وصف الطبيعة والصحراء، فقد روي أنه كان ينشد بعض شعره وكان الفرزدق حاضراً يسمع وحينما فرغ من إنشاده قال للفرزدق: «كيف ترى ماتسمع يا أبا فراس؟ قال: ماأحسن ما تقول، قال: فما لي لا أذكر مع الفحول؟ قال الفرزدق قصر بك عن غاياتهم بكاؤك في الدمن ووصفك الأبعار والعطن»[17].

وعلى ذلك فانتقاد ذي الرمة في هذا الأمر الذي اشتهر بإجادته - وهو وصف موجودات الصحراء ومنها الناقة - فيه نظر - فقد وصف ناقته بالوصف الذي يتناسب معها فهي لاتثب إلا بعد استواء الراكب على ظهرها ولا خطر عليه إذا كان الأمر كذلك، أما كلمة «تثب» التي ينصب عليها العيب فهي النهاية الطبيعية للبيت وقد استدعاها تمام المعنى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والوزن وضرورة القافية، ولا نستطيع أن نجد كلمة أحسن منها تليق بهذا المكان من البيت.

وشبيه بهذا مادار بين ابن الرومي وأحد ناقديه فقد حكى ابن درستويه وغيره أن لائماً لامه فقال له: لم لا تشبه كتشبيهات ابن المعتز وأنت أشعر منه، فقال له: أنشدني شيئاً من قوله الذي استعجزتني عن مثله، فأنشده قوله في الهلال:

أنظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر

فقال له: زدني، فأنشده قوله في الآذريون:

كأن آذريونها والشمس فيه كالية

مداهن من ذهب فيه بقايا غالية

فصاح: واغوثاه! تالله لا يكلف الله نفساً إلا وسعها، ذاك إنما يصف ماعون بيته لأنه ابن خليفة، وأنا أي شيء أصف، ولكن انظر إذا أنا وصفت ما أعرف أين يقع قولي من الناس؟»[18].

فابن الرومي هنا يعلن اعتراضه على هذه الطريقة غير السديدة في النقد، ويستغيث منها، ويرى أن توجيه الأمور إلى غير طباعها، وتكليف النفوس غير اختصاصها، وقياس الأشياء على أضدادها، خروج بالنقد عن وجهه السليم وإلزامٌ للشاعر بأن يقول ما لا يعرف وأن يصف مالا يتقنه.

ثم إن ابن المعتز يصف أشياء لا توجد إلا في بيوت الملوك، وهو ابن ملك، فهو أعرف الناس بها. فأنى لابن الرومي الفقير المدقع أن يرى مثل هذه الأشياء أو يعرفها، وكيف له أن يصف مالا يعرف.

إن الناقد هنا هو الذي عليه العيب في عدم تقدير الأمور، ومعرفة

اختصاصات الشعراء، بينما رد الشاعر هنا هو النقد الصحيح بل هو نقد النقد، وغالباً ما يكون في مثل هذه الحالات رد الشاعر صحيحاً وسليماً، وغالباً ما يُفحم الناقد أو يسلم للشاعر برده دون اعتراض عليه، فناقة الملك غير ناقة السوقة وموجودات بيوت الملوك غير موجودات بيوت الفقراء.

والعجيب أن كتب النقد أو الكثير منها لازالت تحتفظ بهذه الملاحظات على الشعراء على أنها هنات وعيوب عند الشعراء، غير مقدرة للشاعر رده السليم وأنه هو الناقد الأول في مثل هذه الحالات وردوده هي الأصوب وفق تجربته.

ولا يغيب عنا وقوف أبو معمر الفضل بن إسماعيل القاضي إلى جانب رأي سيف الدولة في بيتي المتنبي غير ناظر لتبرير المتنبي الذي رضي عنه سيف الدولة نفسه وأيده بعض العلماء ناسباً ذلك إلى أهل العلم بالشعر، وكذلك وقوف المرزباني إلى جانب عبدالملك بن مروان ضد بيت كثير عزة ناسباً ذلك إلى أهل العلم بالشعر أيضاً، على الرغم أن الباحث في النقد القديم لا يجد من يقف مع هذا إلا قدامة بن جعفر.

ويبدو أن هذا الوقوف مع النقاد والعلماء ضد الشعراء - حتى فيما يحسنون وما يكون من اختصاصاتهم دون غيرهم - إنما هو من سلطوية الناقد واعتباره أنه صاحب الحق في النقد وحده وعلى الشاعر أن يقول النص ثم يبتعد عنه ولا ينبغي أن يعود إليه بنقد أو تأويل أو غيره فليس له حق العودة إليه بعد أن وضعه في أيدي النقاد حتى وإن كان ذلك الرجوع من الشاعر للنص في أمر يختص به ولا يستطيع تجليته وتوضيحه إلا هو، وربما اعتبروا ذلك التدخل من الشاعر اعتداءً على اختصاصات النقاد، التي يرون أن الشاعر خطر عليهم لو زاحمهم في اختصاصهم، فلابد من مصادرة رأيه في جميع الأحوال، حتى عندما يكون تدخله

ضرورياً ولابد منه ويضيف جديداً إلى العملية النقدية لا يمكن أن يوجد إلا عنده وهو بيان طريقته التي ذهب إليها ومعناه الذي قصد.

بينما لو قبلوا مثل هذه الإضافات والتوضيحات من الشاعر دون حساسية أو تعصب لأضافت لهم شيئاً جديداً يساعدهم على الوقوف على جوانب مهمة في النص الشعري، لا يمكن أن يجدوها إلا عند الشاعر الذي صاغ النص من فكره وخياله ودواعي نفسه الخاصة وسهر الليالي في تصيد الصورة الشعرية، فليس إلا هو الذي يصح عليه القول:

أبيت بأبواب القوافي كأنما   أصادي بها سرباً من الوحش نزعاً
أكالؤها حتى أعرّس بعدما   يكون سحيراً أو بعيداً فأهجعا

ولعل الناقد هنا قصر به فهمه عن ملاحقة معنى أو طريقة شعرية لا تنطبق عليها المقاييس التي تعلمها، أو أن الشاعر خرج إلى طريقة جديدة في الإبداع تسبق زمانه في تجديدٍ وتحديث ربما يصبح فيما بعد من الأمور التي لا يتنازع عليها اثنان، ومساحة المرونة في الإبداع، والشعر منه على وجه الخصوص كبيرة، والتحرك فيها ينبغي ألا يحد بمقاييس صارمة تقيد مساحة التوسع فيها، وتخضعه لحقيقة ثابتة لا تحتمل إلا وجهاً واحداً، ولذلك اعتبر أبو تمام أن بعض ناقديه قصر به فهمه عن ملاحقة إبداعه الشعري عندما يسلك أبو تمام طريقة جديدة ربما تتجاوز المألوف ولكن لها نظائر في لغة العرب وطريقتهم في كلامهم فعندما سأله أحدهم: لم لا تقول مايفهم؟ رد عليه بقوله: وأنت لم لا تفهم ما يقال؟[19].

وفي بعض الحالات يكون الناقد تواقاً إلى المبالغة ولعل همه الأول إرضاء الممدوح، أو إثبات ولائه له، أو أنه يقول ذلك أمامه للوصول إلى رضاه وعطاياه، بينما الشاعر قد يبتعد عن المبالغة البعيدة لقصد في نفسه لو فُسر لكان هو الأولى، ونجد ذلك فيما دار بين الكندي وأبي تمام

فقد «أنشد أبو تمام الطائي أحمد ابن المعتصم قصيدته السينية التي يمدحه فيها، فلما بلغ إلى قوله:

في حلم أحنف في شجاعة عامر   في جود حاتم في ذكاء إياس

فقال له الكندي - وكان حاضراً -: ما صنعت شيئاً، قال: وكيف؟ قال: لأن شعراء دهرنا قد تجاوزوا بالممدوح من كان قبله، ألاترى إلى قول أبي العكوك في أبي دلف:

رجل أبر على شجاعة عامر   بأساً وغبّر في محيّا حاتم

فأطرق الطائي ثم رفع رأسه وأنشد:

لا تنكروا ضربي له من دونه   مثلاً شروداً في الندى والباس

فالله قد ضرب الأقل لنوره   مثلاً من المشكاة والنبراس»[20]

لقد بين أبو تمام في بيتيه أنه لا يقصد إلى تهوين شأن الخليفة أو القصور به عن أقصى صفات المديح وإنما استعمل طريقة في التشبيه هي من صلب الطريقة العربية في الكلام ولم يخرج عن طريقة القرآن عندما شبه الله نوره بنور المصباح والمشكاة. والعرب تشبه الأفضل بمن هو أقل منه إذا كان هذا الأقل هو الأشهر في الصفة التي تجمع بينهما.

وأحياناً يقصر فهم الناقد عن فهم الدواعي التي دعت الشاعر إلى استعمال طريقة ما، فرضتها اعتبارات معينة، وهنا على الناقد أن يستوضح الشاعر عن مقصده، ويأخذ توضيحه في الاعتبار، إذا كان توجيه الشاعر صحيحاً، هذا إذا كان الناقد منصفاً وبعيداً عن التعصب والميل فعن «أحمد بن خلاد قال حدثني أبي، قال: قلت لبشار: يا أبا معاذ، إنك لتجيء بالأمر المهجن. قال: وما ذاك؟ قلت: إنك تقول:

إذا ما غضبنا غضبة مضرية　　　　هتكنا حجاب الشمس أو أمطرت دماً
إذا ما أعرنا سيداً من قبيلة　　　　ذرى منبر صلى علينا وسلّما

ثم تقول:

ربابة ربة البيت　　　　تصب الخل في الزيت
لها عشر دجاجات　　　　وديك حسن الصوت

فقال: كل شيء في موضعه، وربابة هذه جارية لي. وأنا لا آكل البيض من السوق فربابة هذه لها عشر دجاجات وديك فهي تجمع عليّ هذا البيض وتحضره لي، فكان هذا من قولي لها أحب إليها وأحسن عندها من:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»

وفي رواية أخرى قال بشار: «إنما أخاطب كلاً بما يفهم».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والواضح هنا أن بشار بن برد مصيب جداً عندما يخاطب كلاً بما يفهم، ويستعمل لكل مقام مقالاً يتناسب معه، فيخاطب الجارية الجاهلة بكلام سهل واضح يفهمه عامة الناس ويخاطب المتخصصين والعلماء والأدباء بشعر يرتقي إلى مستوى أفهامهم، غير أن الناقد قد يغيب عليه هذا التوجه من الشاعر والاعتبارات التي بنى كلامه على ضوئها، ومن حقه هنا أن ينتقد الشاعر في وجوده، وعليه إن وجد التبرير المناسب أن يأخذ به، ويعتبره إضافة جديدة تضيء له الطريق إلى فهم النص، وعليه أن يقدر للشاعر هذا التوضيح في نزاهة وحياد. وهذا ما حدث مع خلف الأحمر مع بشار بن برد فعندما سمع خلف الأحمر قول بشار:

بكرا صاحبيّ قبل الهجير　　　　إن ذاك النجاح في التبكير

فقال له خلف: لو قلت يا أبا معاذ مكان (إن ذاك النجاح):

بكرا فالنجاح في التبكير

كان أحسن فقال بشار: بنيتها أعرابية وحشية فقلت: إن ذاك النجاح «كما يقول الأعراب البدويون. ولو قلت: بكرا فالنجاح» كان هذا من كلام المولدين.

ولا يشبه ذلك الكلام ولا يدخل في معنى القصيدة فقام خلف فقبل بين عينيه[21].

ومن المعروف أن بشاراً نظم هذه القصيدة على الغريب ليورد على سلم بن قتيبة مالا يعرفه من الغريب فقد قال: بلغني أن سلماً يتباصر بالغريب فأحببت أن أورد عليه مالا يعرفه»[22].

ولكن الشاهد هنا هو تواضع خلف الأحمر ورضاه بتبرير بشار في استعماله صيغة دون أخرى لأن الموقف والقصيدة في بنائها التام تحتاج إلى أن تبنى على الغريب من أولها. وهذا اعتراف أن الناقد الأول في هذا المجال إنما هو الشاعر الذي يضيء للناقد الطريق لفهم شعره على الوجه الذي قصده ويوجهه إلى الطريقة التي اعتمدها، وهنا على الناقد ألا يكابر وألا يصادر رأي الشاعر بل عليه أن يأخذ هذه الإضاءة على الوجه الذي توصل إليه من الشاعر منسوبة إلى صاحبها الشاعر حتى لا يخرج بالنص إلى توجيه آخر غير الوجه الذي أراد له صاحبه، نعم ليس في كل الحالات يكون الشاعر مصيباً فقد يكون في بعض الحالات يلجأ إلى توجيه النص وجهة أخرى هروباً من نسبته إلى التقصير في شعره، ونسبته إلى الجهل بطرائق العرب في شعرهم، ولكن الأغلب والأكثر في مثل هذه الحالات يكون الشاعر مصيباً.

ولقد أحسن كل الإحسان خلف الأحمر عندما اعترف لبشار بسلامة

مقصده في توجيه أبياته وكافأه على ذلك بأن قبل بين عينيه، دون تعصب أو هوى، وعلى جميع النقاد في مثل هذه الحالات ألا يصادروا آراء الشعراء إن كانت صحيحة وسليمة القصد، غير أن بعض النقاد يرفض هذه التبريرات من الشعراء ناسباً ذلك إلى أهل العلم بالشعر، باعتبار أن أهل العلم بالشعر يدعمون كل نقد قيل للشاعر غير ملتفتين إلى حجة الشاعر وتوجيهه حتى لو كان محقاً وعندما يقولون: «قال أهل العلم بالشعر» فإنهم لايزيدون ذلك توضيحاً ببيان بعض أسماء النقاد وحجة رفضهم لهذا التبرير، فكأنهم بهذا يعتبرون الشاعر خارجاً عن نطاق المعرفة الشعرية، فهل هذا يعد من الهروب من مواجهة حجة الشاعر عندما يفشل الناقد في مواجهة النص وفهمه وتوجيهه التوجيه السليم فيلجأ إلى الطعن على الشاعر ورفض حججه وتبريراته في حكم عام دون بيان لعناصر الصحة والخطأ فيها[23].

ثم إنك إذا بحثت عن أهل العلم بالشعر الذين يشيرون إليهم لاتجد أحداً، أوتجد قلة قليلة لا تمثل التوجه العام، مما يجعلك تعيد النظر في سلامة موقف النقاد من نقد الشعراء.

الحاشية:

1) ديوان المتنبي - شرح أبي البقاء العكبري - ضبط وتصحيح - مصطفى السقا - ابراهيم الابياري - عبد الحفيظ شلبي - دار المعرفة - بيروت - 1397هـ - 1978م - 386/3.

2) ديوان المتنبي 386/3.

3) ديوان المتنبي 386/3.

4) الشريف المرتضى - أمالي المرتضى - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - دار الفكر العربي - القاهرة 1998م - 278/1.

5) المرزباني - الموشح - تحقيق علي محمد البجاوي - دار الفكر العربي - القاهرة ص 197.

6) الموشح ص 197.

7) قدامة بن جعفر - نقد الشعر - تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي - دار الكتب العلمية بيروت ص 94.

8) ديوانه ص 169.

9) ابن طباطبا العلوي - عيار الشعر - تحقيق محمد زغلول سلام - منشأة المعارف مصر - ص 47.

10) الموازنة - تحقيق: السيد أحمد صقر - دار المعارف - مصر - الطبعة الرابعة 58/2.

11) الموازنة 157/1.

12) انظر أسرار البلاغة 146/2-147.

13) انظر منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 71-72.

14) انظر مفهوم الصدق في النقد العربي القديم، الباب الاول - الفصل الثالث لمزيد من الإيضاح.

15) أمالي المرتضى 278/1-279.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

16) الموشح ص 231.

17) الشعر والشعراء 524/1.

18) الشيخ عبد الرحيم العباسي - معاهد التنصيص - تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد - عالم الكتب بيروت 1367هـ - 1947م - 108/1.

19) أمالي السيد المرتضى 289/1-290.

20) الموشح ص 313.

21) الأغاني 190/3.

22) الأغاني 190/3.

23) انظر أبي بكر الصولي - أخبار أبي تمام - دار الآفاق الجديدة بيروت 1400هـ - 1980م - ص 15-14.

* * *

جماليات المكان..

المدينة المنورة نموذجاً



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد الدبيسي

«هذا وقد جلبت القلوب على الشغف بأخبار هذا
المحل وأحواله ، كما هو دأب كل محب»

نور الدين بن أحمد السمهودي[1]

يورد الدكتور عبدالله عبد الرحيم عسيلان في كتابه «المدينة المنورة في آثار المؤلفين والباحثين قديماً وحديثاً» (551) كتاباً و(246) بحثاً ومقالة كتبت عن المدينة[2].

ويبرر هذا الزخم العددي مما ألف قديماً وحديثاً على استثنائية العلاقة التي تربط الإنسان/ بالمكان، بوصف الثاني علامة على وجود الأول، وبما هية هذه العلاقة التي لا تكرر كتب التاريخ والرحلات... صفاتها.. وطبيعة تواجدها، بالمثال الذي يغني عن البحث في ثنايا سؤال ينتاب الذهن:-

لماذا ألفَ هؤلاء؟

وإن كان ما يذكره الإمام السمهودي[3] الذي كتب في 1435 صفحة أهم مصدر تاريخي كتب عن المدينة المنورة.

والجملة التي صدرنا بها هذا المقال والتي احتوتها مقدمة السمهودي، تأخذ مثالها الواقعي، من التراكم التأليفي، والاهتمام الذي وجدته هذه المدينة في نفوس من زارها، أو أقام بها، أو سكنها، على النحو الذي تجده المدينة/ مكاناً في ذهن وروح المؤلفين.

ولعل هذه الخاصية لم تتكرر لمكان أخرى في التاريخ أو لبقعة جغرافية في العالم.

وبمعنى أن «المدينة» المكان تأخذ حيزها في الذاكرة.. ويتداعى الإحساس بهذا الحيز وما يشكله في ضمير المؤلف، حتى تلي الرغبة في «التدوين».

والتدوين هنا... عن المكان ، حيث تتحول قيمة «الحب» والألفة التي يراها السمهودي إلى بقاء توثيقي كامن بالرغبة الإنسانية في كتابة حب المكان ذاته، ويتحول التدوين/ الكتابة، إلى وثيقة معرفية على هذا الحب.

ويتراوح التعبير الكمي لهذه المؤلفات عن «المدينة» بين ما يتجاوز[4] الألف صفحة كما في كتاب السمهودي.. إلى ما لا يتجاوز عشر صفحات وتتبع الرغبة في التأليف عن المكان/ المدينة. من صيرورة الألفة والحب إلى توالي المعرفة بالقدسية. (قدسية المكان) في مئات الأحاديث الواردة عن المدينة وفضائلها، والتي استوعبها الدكتور/ صالح الرفاعي في كتابه (فضائل المدينة)[5]، جمعاً ودراسة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهنا تتضامن وتتضافر، قدسية التعبير ذاته مع الألفة النفسية التي تزيدها تكثيفاً وتنبيهاً على القربه في السكن والزيارة.

وتأتلف هذه المكونات المعرفية في استثناء المكان، مع طبيعته التاريخية وكونه مهاداً. لتحول هام وخطير في الدعوة الإسلامية حيث هجرة النبي صلى الله عليه وسلم، ثم في مصدريتها للإشعاع الديني سلوكاً اجتماعياً وفقهاً عبادياً. ومشروعاً دعوياً وجهادياً بدأه الرسول. وأتمه الخلفاء الراشدون رضي الله عنهم.

كما يأخذ طابعها الاحتوائي لذلك التنوع من الأجناس عنصراً تأثيرياً في وصفها بالمدينة الاستثناء. والمكان الذي يعتبره الناس ملاذاً من لوعة الغربة، ووطناً تأمن فيه نفوسهم من الإحساس بفقد الوطن الأول.

ولعل الكتاب الذي نحن بصدده هنا يشير بدلالته النسقية، وانصراف دلالات مضامينه إلى تأكيد معاني عدة مما أسلفنا الحديث عنه.

فالباعث النفسي الذي حمل محمد كبريت بن عبد الله الحسيني (1012-1070هـ) على تأليف «الجواهر الثمينة في محاسن المدينة» كان تذمر السكان من كثرة المجاورين ومضايقتهم لهم في سبل العيش.

فقام في عام 1048هـ بكتابة هذا الكتاب وضمنه الشكوى المرة مما لحق به من مجتمعه.

والمدينة مسقط رأس المؤلف وهوى نفسه حيث يبني مضامين كتابه على تصور بيني في تدوين المعرفة التي تمثل معطى لحب المكان والولع به، وكما يذكر المحقق الدكتور/ عايض الردادي فقد بني على مقالتين:

الأولى: لمحاسن المدينة في المكان.

الثانية: لمحاسن المدينة في الزمان.

ومثل هذا البناء المستقصي لمعادلة الوجود الزمان + المكان والتي تعطي الإنسان محصلة لقيمة الوجود. النابع «هنا» من الإدراك المعرفي بأنساقه الدينية والجغرافية والتاريخية والأدبية، والإنسانية.

حيث يصطبغ بالإخلاص والصدق مع الذات. والإنهمام بها واستقصاء محفوظ الذاكرة منها. بالشكل المحفز على التداعي ومزج المعلوماتي المعرفي/ في سياق العاطفي الذاتي. بحيث يتشكل االنص على محورين:

1 - المضمون المعلوماتي.

2 - انتظامه في السياق النصي المتكامل.

وقد بذل المحقق جهداً علمياً مميزاً في الكشف عن المساق المنهجي للكتاب وفي توصيفه قرائياً... وتتبع دواله.. ومدلولاته. وفي استقصاء

شخصية المؤلف. ويكفيه شرفاً علمياً اشتغاله على إخراج الكتاب محققاً بهذه الصورة.

على أنه يرى أن المؤلف قد تجاوز ما حدده في المقالتين من وصف زماني ومكاني للمدينة بحيث، يند للاستطراد في جزيئات، ويشير إلى وعيه بما لهذه الاستطرادات من حيثيات.

لعل اختياره العفوي للتأليف في الموضوع، وما أسلفناه من طبيعة علاقته بالمكان المؤلف عنه يجعل الاستطراد ملمحاً في استيفاء تداعي النفس عند ذكر موضوعه أو الإشارة إلى موقف.

في مقدمة المحقق، يذكر الدكتور عايض الردادي أن كبريتاً «أراد لهذا الكتاب أن يكون في خزينة سلطان زمانة (السلطان مراد بن أحمد بن محمد) ولما لم يتيسر له ذلك أهداه لقاضي مصر شعبان النوسيلي) ص 38 ولمثل هذا الموقف. الذي لا يشي كثيراً بفرض السلطة أو ظلالها على رؤية رجل حاد الجارحة صادق التعلق والحب للمكان. واع بقدسيته. محفز للتعبير الكتابي عن عنف نفسي وجدل للذات مع واقعها مثل كبريت. بقدر ما كان تقليداً توارثه كتاب وعلماء ذلك العصر، بل إن كبريتاً ينحاز إلى اسطفاء شرطاً أساساً يعتبره منهجاً في السلوك، لمن أراد المجاورة في المدينة فيقول «ينبغي لمن أراد المجاورة بالمدينة المنورة أن يكون لين الأعطاف، هين الانعطاف ، حافظاً لحرمة مكانها، محافظاً على مراعاة سكانها...» ص 49.

وفي القرن الذي عاش فيه كبريت، كانت المدينة موئلاً لكثير من المجاورين وراغبي سكناها كما يحدد المحقق. ص 42. وكان لذلك انعكاساً على الصعيد الثقافي والذي يمثل وجود ابن كبريت مثالاً حياً له.

ولعل المحقق قد أشار إلى ما احتواه الكتاب من تعلق مؤلفه بالعقيدة الصوفية مما كان سبباً في انصراف الباحثين عنه[6]، ص 80.

على أن كبريتاً وعى وقدر انكبابه على التأليف من خلال تلك المساقات التي أسلفنا الحديث عنها، إذ ملاذ الأمر لديه. ليس تصدير المعرفة أو تحبير المعلومات وتقديمها. بقدر ما كان إرضاءً لنفسه، وهياماً بتشوفاتها وإصراراً على التمادي بذلك العشق للمكان. حداً يبلغ به تدوين ما يعقله عنه ويعيه. وما يحسه تجاهه وما تضطرم به جوانحه.

ولإشراق الصوفي، بفلسفته التكوينية، يقوم على مثل هذا النوع من العلائق بين الأشياء، التي لا تدرك ماهيتها المجردة.

على أن المكان.. يتجاوز المحدد الجغرافي والوصفي للأرض إلى ما يسميه باشلار «سمات المأوى التي تبلغ حداً من البساطة ومن التجذر العميق في اللاوعي، يجعلها تستعاد بمجرد ذكرها، أكثر مما تستعاد من خلال الوصف الدقيق لها»[7].

وكبريت في تنويعه على فحوى المقالتين المكان - الزمان - يستقصى معنى التجذر العميق للمدينة/ المكان في ذاته. فيمتزج لديه الوصفي المجرد لتحديد حقيقة جغرافية بتداعياتها الشعورية في ذاته وهو ما لا يستطيع وعياً التحكم فيه أو توجيهه بحسب باشلار.

على نحو من النسق التعبدي والروحاني الذي يتملكه إزاء المدينة. والمتآلف معها على نحو يكون الإخلاص لها.. والتفاني لأجلها مرضاة للنفس، وترويحاً عنها. والمحقق يعترف للمؤلف بموسوعية ما قام به. وتعدد مناحي دلالته المعرفية ما بين الأدب والاجتماع والفلك والتاريخ والسياسة والجغرافيا، والزراعة... إلخ.

إذ الجمع بين هذه المعارف، من عقلية تعتمد البيان الشفهي عن مكوناتها لا يصير الإتباع مخزون الذهن... ومحفوظ الذاكرة، بالشكل الذي تتراسل فيه مضامين ما كتبه كبريت عن المدينة.

فهو يعد كتابته «جواهر ثمينة» حيث تنطلق دلالة التعبير بقاعدته ومهارة رصيده النفسي لدى المؤلف.

فما يقدمه لوناً من ألوان المكان الذي أحبه.. وتعبيراً عن حسنه وجمالياته على أن ذلك لا يصرفه عن اعتبار المنهج التأليفي فيما أنجزه فلا يشهد له بالإنصاف، ولا يبرئه من الاعتساف. على حد ما عبر شعرياً في قوله:

«كتبت وقد أيقنت أن جوارحي　　ستبلى ويبلى كل ما أنا ناقله

فإن كان خيراً سوف أحمد غبّه　　وإن كان شداً أو بقتني غوائله

فأستغفر الله العظيم من الذي　　كتبت ومما قلت: أني قائله»

ص 79



أو قوله:

«وليس اعتقاد المرء ما خط كفه　　كما أن حاكي الكفر ليس بكافر»

وقوله في هذا السياق:

«على أن الحاكم بالتخطئة لا يخلو من هد أو عناد. ولا ينجو من هوى يعدل به عن سبيل إرشاد، وعسى أن يظفر بمخرج صالح لو دقق النظر» ص 79.

فمحاسن المكان. التي يحدد المؤلف في مقدمته انتهاجها بنية في المضمون الكلي لكتابه لا تقوم على الارتباط العاطفي المتجذر من نفس تلوذ بكتابة سيرتها عبر المكان، المدينة. ولا ينقل الآثار الواردة في هذه المحاسن في استغلال لقدسية الممدوح. أو استشهاداً على وجاهة المارح الذي يمثله في هذا الموقف «المؤلف».

بل يتجاوز ما قام به كبريت إلى استجلاء الخاصية التي يحددها من جملة ما ورد في رصيد المؤلفات عن المدينة، أو ما يتناقله الرواة والمحدثون عن ميزاتها.

بل استقرائه من ماهية رصيده النفسي، الذي تأخذ ذاته الكاتبة، مهمة تأويله. ونثره مجرداً عبر الكتابة.

وهنا يعتبر البنية الجمالية كما تراها تلك الذات مسوغاً عقلانياً، تنبع وجاهته من اعتبار «المدينة الماهية المطلقة - أي مدينة - علامة سميو طيقية هي في المقام الأول حقيقة مكانية، تكتسب قميتها السميو طيقية من مجموعة من المكونات الدلالية والقيمية، بعضها يتعلق بتفاصيل تخص وضع المدينة نفسها في نطاق المنظومة الثقافية العامة»[8] وذلك ما تعتبره/ سيزا قاسم مرتكزاً للذائقة المتلقية للنص حول المكان، وعن المكان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهو ما يبدأ به كبريت سياقه التأليفي ونصه الكتابي إذ يعرف بمحاسن المكان جمالياته عبر بسط الحديث في «مسائل» يبدأها بالتعريف اللغوي للفظة ذاتها «... مسألة المدينة من مدن بالمكان أقام، أو من دان إذا أطاع» صـ 135.

ثم يعرض لموقعها الجغرافي وفضائلها الدينية، ذات الدلالة المكرسة لمفهوم القدسية، باعتبار النص الديني «الحديث الشريف» توثيقاً لشرعية هذه القدسية.

وجماليات المكان. التي يعتبرها كبريت خصوصية للمدينة تتجلى في إيراده للنص التاريخي، بداله الديني «الحديث الشريف» وما أثر عن النبي صلى الله عليه وسلم حيث يتعاضد التاريخ والنص في تأكيد هذه الدلالة، والخصوصية.

وما يتواتر على هذه البنية التأكيدية لفضيلة المكان، وقداسته من وقائع تاريخية ينقلها المؤلف.

«حكي القاضي شهاب الدين ابن خلكان في ديوانه أن الفقيه منصور التميمي أصابته سغبة، في سنة شديدة القحط فرقى سطح داره ليلاً وصاح بأعلى صوته.

الغياث الغياث يا أحرار نحن خلجانكم وأنتم بحار
إنما تحسن المواساة في الشدة لا حين ترخص الأسعار

قال فأصبح على بابه مائة محل من البر» ص 160.

فهذا الصنيع الحكائي الذي يورده المؤلف. يضيف إلى المعنى الجمالي للخصوصية بعداً في الضمير المجتمعي، ويعكس ملمحاً من ملامح تماسك بنيته، في زمن ينعيه المؤلف ويصف فاقة الناس فيه.!

وباعتبار أن المروي الحكائي، يتجاوز سرديته القصصية، من حادثة عابرة، إلى علامة مهمة في سياق الدلالة المركزية في نص كبريت. حيث تتجلى القيمة المكانية. إلى مرتبة الاستثناء التي يؤكد عليها كبريت. ويسرد من مثيلاتها الكثير.

ويعول كبريت في تأكيد جماليات المكان «المحاسن» ما أورده الإمام السمهودي في كتابه الوفاء ص 185.

إذ تنبع لديه دلالة الاستثناء لأهل المدينة من شرف المكان «ولا يجوز لغير أهل المدينة المنورة أن يماروا أهل مكة المشرفة، أو ينافسوهم؛ لأن الله تعالى فضلهم على سائر البلاد».

ففي هذا السياق المقارن والموازن لأهل البلدتين «المدينتين» فضل استثنائي يحسب لأهل المدينة حسب كبريت.

ويسوغه في الاستدلال بالنص الفقهي على ذلك ص 185. «إن خبر الواحد إذا عارضه إجماع أهل المدينة قدم إجماعهم كما نقل عن مالك رحمه الله تعالى».

وعقلية كبريت، تؤالف بين النقل النصي لفحوى ما تعرضه، بمزيد من التأكيد على ما تحدث عنه. وبين ما مارسه كتجربة السكنى بالمدينة والإقامة بها. والتبصر بتاريخها. ومن ذلك ما ينقله عن المجد الشيرازي في كتابه «المغانم المطابه في معالم طابة» ص 187. في تقديس «المدينة» وسوق دلائل هذه القدسية من المعاش والممارس والنقل النصي للمعلومة التاريخية، والواقعة المعاصرة من قبله. والنص الديني المعاضد لما يقدمه.

وما بين ثنايا هذه السياقات، يفرز تعبيره الإبداعي؛ إشراقية تعكس مرحلة من العشق للمكان/ المدينة في روحه. وذلك إذا ما تمادى في سرد عدة وقائع. يكون رابطها السببي تعليل ما يسوقه من أخبار مثل قوله: «... وبالجملة فقد اشتملت المدينة الشريفة على محاسن تعشقها العقول وأوانس ما بين القلب وهمومه تحول، والطائف تعطر أندية الأفكار طيباً، وتعطي من تعرض لنفحاتها من عرفها الطيب نصيباً:

وحدثتني يا سعد عنه فزدتني شجوناً فزدني من حديثك يا سعد

ص 186

فهذا النص الذي يوازي ما بين الشعرية به والخيال الجمالي في تركيبه، إلى درجة يصبح فيها التعبير الإبداعي نصاً موازياً لحقائق المكان، وفضائله، وتوازن الإيقاع اللغوي في دلالته الظاهرة هنا. مع طبيعة توالي المسائل التي يكتبها كبريت عن (محاسن المكان).

فالحلول فيه. جانب من جوانب الوفاء له. مثلما هي مدارج المعرفة الصوفية التي تجذر أيقونة الإخلاص المتناهي للمحبوب. وهو ما يمثل بنية

مهمة في نسيج كبريت العقلاني. وشخصيته الثقافية، في البنية المفاهيمية والمضمونية في هذا الكتاب والتي تأخذ سياقها الطبيعي في لحمة هذا النص. كما تقدم من جانب آخر دالاً على رصيده المعرفي. والذي يعبر عنه بفهم عميق ما يورده من وقائع. تبرز شخصيته العالمة، ومزاجه المحلل.

فيشير إلى ما ورد في حديث جبريل عليه السلام عندما جاء إلى النبي صلى الله عليه وسلم في صورة رجل وسأله عن الإيمان والإسلام والإحسان والساعة؟).

فيقول كبريت معللاً ومحللاً هذه الواقعة. ونصها الحديث الشريف:

«وربما تأول نص التنزيل بقياس عقله على مقياس رأيه في نقله. فبعد عن الحرام وتاه مهامه الكلام، لأن هذه الوجدان والإدراك البسيط السري التصوري واليقين المركب الإيماني الاستحضاري والقلبي المسمى بالإحسان، المشار إليه بكأنك تراه، في هذه النشأة الجامعة، خصوصاً في حضرته صلى الله عليه وسلم بكمال ذاته المقدسة» صـ 241.

وأسوق هذه المقطع التفسيري - للدلالة على مكونات الشخصية المحللة لكبريت، وذلك يفسر مظهراً من مظاهر ثقافة العصر الذي أنجبه ورؤيته الذاتية لبنية هذا الكتاب وفحواه الدلالية. حيث السياق والرؤية الفكرية. ومكوناتها الأولية متسقة ومتكاملة في دالها الملموس حيث السياق والرؤية الفكرية. ومكوناتها الأولية متسقة ومتكاملة، في دالها المحسوس والذي نرى تجلياته في مواضع من هذا الكتاب.

ويقدم كبريت موضوعات الكتاب بعناوين جانبية. يبدأ بها موضوعته مثل مسألة، فائده، أسعاد، وامداد، لوائح وفوائح، فوائح وفواتح، منسك روحي، تتمه، تستميم، خاتمة) صـ 39.

وتشي مثل هذه الصيغ، بعقلية إبداعية منظمة. وتمكن من

المضمون الجزئي، والتقسيمات ذاتها التي تفصل بين موضوعات هذه العناوين إنما يحقق بها ترابطاً عضوياً في تتبع الموضوعة التي يتحدث عنها. ثم فيما يستطرد فيه مما يستوجبه سياق العرض. وتوالي دلالة الموضوعه وتشعبها. صـ 274.

وجماليات المكان، «المحاسن» التي يراها كبريت ليست في مساق رأي ذاتي خاص وإعجاب شخصي مباشر، فمع شمولية ما تحدث عنه وخصوصية انتمائه للمدينة. فقد كانت إشاراته للمحاسن، ذات بعد حضاري. اختصت به هذه المدينة عن غيرها فهو يتحدث عن حماماتها. ويصف حمام الوزير محمد باشا صـ 305 وصفاً هندسياً دقيقاً. ثم يورد ما جاء به في وصفه من إشعار. وما حصل به من وقائع ويعرض إلى طقوس دخول الحمام، وفوائد الاغتسال فيه صحياً. وفي ذلك اتساق مع بغيته من التأليف، واستطراده في إيفاء جزيئات الكتاب حقها في الوصف والشرح والتعليق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولعل ما يمكن أن نستخلصه من عناية المؤلف بمواقع المدينة «المكان» الأحواش والآبار، والمساجد، والعيون، والحمامات، والمزارع. هو ذلك الفهم والوعي الحضاري بالسمات المهمة التي تشكلها المواقع في شخصية المدينة. وفي توثيق وجودها جغرافياً، ومنها سمات الخصوصية والتفرد. حتى تظل معلماً من معالم تاريخها العمراني. إذ للمدن تاريخ هو على وجه التحديد تاريخ مواقعها، وهو الذي ينظر إليه باعتباره تاريخ الحضارة نفسها »(9).

والسيماء المورفولوجيه للمدينة. كانت وعلى مر العصور مصدراً من مصادر الاهتمام والولع لساكنيها. والباحثين، والرحالة، الذين زاروها مما حدا ببيرركهارت الرحالة الإنجليزي أن يقول عن المدينة أنها «من أحسن المدن التي رأيتها في الشرق»(10). وهي التي يصف كبريت كل ما وقعت

عليه عينه منها.. وكل ما سمعه عنها ويستوعب في ذكرها محاسنها.. أوديتها، وأسواقها.. بمعنى أن إيراده للمعلومة الشاهدة يأتي في إطار منظومة قيمية، تبني لجماليات المكان، كما خاضه تجربة وممارسة سنداً موضوعياً. يضفي عليه هالات القداسة مؤازراً بالنص الديني، والواقعة التاريخية.

فالرائي الذي يمثله كبريت. ذاته المخلصة في تدوين مشاهداتها. وكتابة سيرتها.. فالمدينة جزء منه. مسقط رأسه ومشهد نشأته، وعشقه الأزلي.

والمتأمل لما كتبه كبريت وغيره عنها. يسلم عن قناعة بهذا المكان/ الاستثناء وما يمكن أن تجذره ظلاله وجدانياً في نفس الساكن والزائر. ليس بالقدر العابر الوقتي. وإنما بذلك الزخم من البقاء والامتداد والأبدية. في سياق نصي متكامل. يمثله الكتاب كبينة معلوماتية شاملة، على أن وصف الرحالة (بيركهارت) إنما يأتي من رؤية عقلانية نزيهة. ونظرة موضوعية فاحصة. فبقي حوالي 150 عاماً من عصر كبريت الحسيني يصف (بيركهارت) عام 129هـ المدينة بأنها «مقسومة إلى قسمين: المدينة الداخلية أو القسم الداخلي له شكل بيضاوي، بمحيط يقرب 2800 خطوة. والقلعة مبنية في نقطة صخرية مرتفعة نوعاً ما. وهذه المنطقة محاطة بسور حجري سميك بلغ ارتفاعه بين 35 و40 قدماً. وله ما يزيد عن 30 برجاً. ويحيط بالسور خانق مائي. وهاذ خانق مردوم في مواقع عديدة والسور صالح من جميع جوانبه، ويشكل خط دفاع قوى مما جعل المدينة تعتبر قلعة الحجاز الرئيسية. والثلاثة أبواب هي باب المصري في الجهة الجنوبية الباب الشامي في الجهة الشمالية - وباب الجمعة من الناحية الشرقية 5000 أرضية شوارعها مرصوفة بالحجارة وهو من الأمور النادرة الوجود في الجزيرة العربية»[11].

إنما يعكسه هذا الوصف من الناحية المورفولوجية. هو ذلك الطابع المعماري المتميز وما تصوره أبعاد ذلك من مزاج حضاري انعكس على هندسة المعمار، وقوة التحصين وخصوصية التخطيط.

ولا نعدم أن ينصرف كبريت في استطراده لوصف جماليات المكان. من ذلك التنويع والتداخل الشكلاني، بين سمات الوجود الماهي للمدينة/ المكان. فينقل صميم إشراقات الروح، في وصف الحجرة الشريفة وقبر الرسول صلى الله عليه وسلم ومنبره، إلى شعر المناجاة وخطاب الروحانيات لشعراء عصره إلى تحديد مواقع أخرى مثل الآبار والعيون والحدائق والأودية، حيث ينتظم الكل الوصفي . بناظم عقلاني في الذهنية الكاتبة. يتداعى مخزونها عفوياً في استيفاء عناصره المعلوماتية. ودقيقاً في ترتيب أجزاء تلك العناصر. وهو ما يمثله السياق النصي للكتاب والذي قسمه المؤلف إلى/ محاسن المكان/ ومحاسن الزمان).

إن المكونات الدلالية والقيمية للمدينة. والتي ذكرت (سيزا قاسم) قابليتها لدى ذائقة التلقي. تتراح هنا لقارئ محاسن المدينة أو جماليات المكان. كما يقدمها كبريت. فهي ليست المخيلة الجمالية التي تستقص حدود طاقاتها التخييلية الفانتازية. ولا سكون شعورها اللحظوي المتناغم مع توجه الذات؟. بل تلك الطاقات الواقعية الماثلة للعيان. والحاضرة في المكان التي تمثل مكوناته العضوية. ومتلازماته المنظورة، واقعاً وحضوراً.! وهي والمتغير والمتحرك باتجاه الإنسان. ومعه وبه.!

فهي إذاً محصلة تجربة. يملك المتلقى إعادة تكوينها على أرض الواقع ولعل ذلك الزخم مما ألف عن المدينة. إنما يأخذ من الواقع العيني مادته ومن موجودات المكان تفاصيله وموضوعاته وحقائق بناه الواقعية.

وحتى النصوص النظرية الديني منها والتاريخي؛ إنما تنقل أجزاءً من الملموس، والذي يبين التراكم الزمني صدقيته. وشرعيته.

وكبريت إنما ينتخب التدوين والكتابة تعبيراً لشكواه مما ألمَّ به. ويجد شفاء نفسه في تمادي ذاته في الكتابة.. وتتبع جزئيات المكان اللائذ منه إليه. والذي تتملكه تكويناته العامة، والجزئية، بهذا الشكل الشمولي، الذي يمثله كتابه للحد الذي يعيد فيه شهادة حضارية عصرية. على مناخ سياسي واجتماعي؛ يفرز كبيرت على هذه المتوازية بين الضجر بالواقع والأمل بالكتابة. فيصير التدوين ملاذاً يأمن به من ملابسات الواقع المخيفة وكما يحدد في مقدمة الكتاب.

وهنا تكمن جماليات الكتابة ذاتها. وفرادة دلالتها. في إبراز حضارة المكان. وحضارة الذات الواصفة للمكان، إلى حد تجعله منه منمنمات تاريخية، يمنحها التدوين لذة استرجاع الذكرى، وفاعلية الذهن الإنساني في تصورها.

وهي في الحقيقة نماذج واقعية يأنسها الإنسان ويتعامل معها. بعد أن تتقن الهمم الخلاقة إبداعها، ومن ثم التعايش معها. بحث لا تنقطع أواصر التعامل معها. لا كخيارات فانتازية، بل أكون مأهوله تنبع الكتابة عنها عبر سيرة تفاعل وحياة وامتداد فيها ومن ثم تتحول الكتابة عنها إلى فاعلية حضارية أخرى ولذة عقلية تمارسها الذات الكاتبة.

إن السياق النصي والذي جعلناه «ثانياً» في تقسيم بنية كتاب «الجواهر الثمينة» يعتلي بالقيمة الدلالية لجملة مفهومات ثقافية ومعرفية عن المكان ليس إبرازاً لجمالياته فقط. أو التأكيد عليها أو إيراد الشواهد حولها. بل بنصيته الكامنة وطاقاته النوعية، فليس هو بالتاريخ ولا الأدب ولا بالمعارف التطبيقية الأخرى. بل مزيج منها.. ومشترك من فصولها مجتمعه. مضاف إليها لذات الكاتبة الحاضرة في المزج بينها. . والمؤاخاة بين مقاطعها بالرأي.. والنقاش حيناً وبالاستشهاد أو الرفض حيناً آخر. أو بالمقابسات الشعرية والتناصات التي احتواها الكتاب. التي

لا تمثل بطبيعتها تميزاً إبداعياً؟ حيث أنها إفراز أسوأ عصور الشعر العربي، بل في دلالتها المجردة. وموقعها في السياق النصي لكبريت. مما يعني أن نص كبريت هذا قد انفلت «من الإطار الرجعي وأصبح قادراً على تجاوز ظرفيته الزمانية والمكانية ليكتسب القدرة على مخاطبة قراء متنوعي الثقافات والنزاعات، إن تمرد النص على قصد كاتبه يفتح المجال لاحتمالات متعددة تتيح استيلاء ما لم يكن أصلاً موجوداً»(12).

ويبرز هذا التمرد النصي، ما وقع فيه الكاتب، حيث ينساق إلى استطرادات عفوية تفرضها طبيعة نفسه الظامئة إلى إرواء ظمأ قلقها بمعين الكتابة؟ واستيفاء عناصر الاشكاليه التي يطرحها.

وكثيراً ما يورد مواقف يستوعب فيها استطراداً ما يفوق الموضوع الأصلي ويتجاوزه وقد أشار محقق الكتاب الدكتور/ عايض الردادي إلى ذلك.. ويبرره منهجياً. وأشار إلى مواضعه في الكتاب «فهو مثلاً إذا تحدث عن روضة من رياض المدينة استطرد فذكر شعراً في جمال الحدائق وسحرها، والاستطراد أحياناً يكون مختصراً، وأحياناً يطول مثل ما فعل عندما تحدث عن النخيل في المقالة الثانية» صـ 39.

يقدم في هذه «المقالة» من الكتاب وهو ما أسماه محاسن المدينة في الزمان. وقائع حدثت في ظروف زمانية مشار إليها تاريخياً. ويبرز فيها فضل المكان الذي احتواها حدثاً.. وكان مسرحاً لتفاصيلها. على أن الحوادث التي أشار إليها كبريت واستنفذ في قراءة أبعادها في فضل المدينة إنما تتداخل ضمناً في السياق المكاني أيضاً فهو المعول عليه أولاً باعتباره الأول. من ذلك قوله:

«شهر شوال المبارك أول يوم معه عيد الفطر يجتمع الناس فيه لصلاة العيد في المسجد النبوي ثم يذهبون إلى زيارة أهل بقيع الفرقد ثم يرجعون إلى أهاليهم وأصحابهم فيتزاورون إلى تمام اليوم الثالث» صـ 574.

ثم يورد أبياتاً بفضل العيد بالمدينة.. «وفي اليوم الثاني عشر منه يجتمع خدام الحرم النبوي الشريف ويذهبون إلى مسجد قباء ثم يتفرقون في البساتين، فيقطعون قلوب النخل، يجعلوا منها المكانس التي يكنسون بها المسجد الشريف» صـ 575.

فالخاصية هنا ليست للزمان ؟ كما يوردها وسماها بدءاً «محاسن الزمان». بل للمكان وشرفه ولخصوصية الواقعة الحكائية التي يوردها والتي لا تكون إلا بالمدينة «المكان»!

فالعيد وشرفه وفرحه يكون في المدينة وغيرها. ولكن الممارسة ذاتها لا تكون إلا بالمدينة. وتكون «المدينة» مكاناً لها. ودالاً على حسنها كما يقصد المؤلف.

وجملة ما أورده من تواريخ وأزمنة تأخذ «حسنها» وجمالياتها من كونها بالمدينة وهو ما أكدنا الإشارة إليه.

ولعل «مقالة» الزمان التي أرادها كبريت إنما تلحق بمحاسن المكان والتي أفرد لها أكثر من نصف كتابه. لكونها منزاحة إلى كينونه زمنية تحدد تاريخ وقوعها. وتناول ثبوتيتها الجمالية، كونها بالمدينة. وتأخذ طابعها المدني من هذا المكان.

وتبرز خاصية أسماء الكتب المؤلفة من المدينة بدلالة الجماليات والحسن فكتاب المجد الشيرازي «المغانم المطابه في معالم طابه» وكتاب السمهودي «وفاء الوفاء بأخبار دار المصطفى» وغيره مثل «النزهة الثمينة في أخبار المدينة»، «قرة العين في أوصاف الحرمين»، «الدرة الثمينة في أخبار المدينة»، «جذب القلوب إلى ديار المحبوب»، «زبدة الربا في فضائل قبا»، «الرياض المستطابة في فضل سكان طابه»، وهي كتب لمؤلفين في أزمان شتى ومقاصد مختلفة.

ولكن البعد الإشاري الواضح، هو الرغبة في تأكيد (الجماليات)،

وصياغة المضمون الجمالي للمكان المحبوب «المدينة» وإبراز الجمالي هنا من ذات الحضاري، في سياق زماني وسياسي مختلف ومتوتر!

وهنا يبرز للمكان استثناؤه وهو ما يؤكد عليه وجود أكثر من خمسمائة مؤلف عنها منها[133] كتاباً في التاريخ العام للمدينة و[64] كتاباً عن معالمها وآثارها - حسب تصنيف الدكتور عبدالله عسيلان[13].

وفي زخم وجودها الحضاري ومعالمها الجمالية وفي سيرة من سكنها وأقام فيه وفي خواصها الأخرى في النمط المعيشي والعمراني، والحياتي اليومي. وهو ما عناه كبريت واعتنى به، في كتابه وعوّل على المؤلفات السابقة في استيفاء جوانبه.

وتلك المؤلفات، إنما تكشف من الإشارة إلى الجمالي بدءاً. تكشيف العنوان وإشارتها إلى فحوى المضمون، وفي تراكم الكتابة نوعياً. عبر مراحل تاريخيه وزمنية متعددة، حتى يشمل الاهتمام البحثي، الرحلات التي قام بها في التاريخ الحديث فقط[14].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

علماء مسلمون ومستشرقون بلغت [57] رحلة . ملاذ وكأن «المدينة»/ المكان، ملاذ ذلك، ومحط وجوده. ويكمن المخبأ خلف العنوان؟ وهو البنية النصيه لكتب.. والمؤلفات والكم من الموضوعات والمعلومات والأخبار الحوادث.

فالتركيب اللغوي لعناوين الكتب التي ألفت عن المدينة؛ تحيل بدلالتها الأولى إلى المضمون الجمالي للمكان، وإلى تحفيز ذائقة التلقي على مطالعه هذه المضامين. وهو المعادل الموازي لمكانة «المدينة» في ذوات المؤلفين فهنا الخاصية والهدف. ليس غير الجماليات. محور الكلام. وغاية الكتابة.

وهو ما تؤكده الدلالات الإشارية لأسماء المؤلفات، التي كتبت عن

المدينة. وإن كان همّ بعضها يأخذ صفة الدراسات الفقهية . أو الأخبار كما كتاب (ابن فرحون) المالكي. مع أنه مقدم تحقيقاً «بتاريخ المدينة المنورة» وابن فرحون لم يرد ذلك ولم ينص عليه[15].

فهنا في كتاب كبيرت ليس التعويل على المجازي الصرف، في اختيار العنوان، وهو ما يعم ثقافة العصر من الولع بالمحسنات. بل في اتخاذها قيمة للتعبير عن فحوي النص الكتابي، ومنزلة المعنى في الذات التي تؤلف وتكتب.. وهو ما يمثل كبريت مثالاً حياً.

فهو المنحاز إلى الكتابه من الضجر بالواقع. وبالتدوين ملاذاً للشكوى من قهر الوقت وغلبة الظروف! وهو الذي يقدم نصه تعبيراً عن رؤيته المدنية/ عن المدينة. تلك الرؤية التي تنجز فعل الكتابة/ من مثال وجودي حضاري، تمثله المعادلة الوجودية. ذاته + المكان + الزمان + الإنسان.

وهنا تأخذ جماليات مكان مثل «المدينة المنورة» حيزها في ذاكرة من سكنها.. أو نالت في ذائقته وذهنه مكاناً.

ولعلنا في نموذج آخر معاصر. كتب عن المدينة «المدينة» سنلحظ المتغير الذي يطرأ على تلك المعادلة.. والتحول الذي ينال من أطرافها . في جزء لاحق لهذا البحث.

هوامش وإحالات

*) الجواهر الثمينة في محاسن المدينة - تأليف محمد كبريت بن عبدالله الحسيني (-1070 1012هـ) حققه وعلق عليه وخرج أحاديثه وقدم له بدراسة ومنح فهارسه د. عائض الردادي، الطبعة الأولى 1998م مطابع سفير الرياض.

1) نور الدين علي بن أحمد السمهودي، وفاء الوفاء بأخبار دار المصطفى، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، دار الباز بمكة المكرمة، المقدمة.

2) د. عبد الله عبد الرحيم عسيلان، المدينة المنورة، في آثار المؤلفين قديماً وحديثاً، الطبعة الأولى 1419هـ - مقدمة المؤلف.

3) المرجع السابق ص 180.

4) المرجع السابق ص 84، وهي رسالة في «فضل المدينة وأهلها ومناقب مولانا محمد» لعبدالكريم بن عبدالله العباسي الخليفتي المدني.

5) الأحاديث الواردة في فضائل المدينة جمعاً ودراسة. د. صالح حامد الرفاعي، الطبعة الأولى 1413هـ.

6) ولعل السبب ذاته يكون إشارة على عدم إدراك الغاية المعرفية المجردة من المفاهيم البدائية. لدى هؤلاء الباحثين، وقد اعتمد محمد كبريت بن عبد الله الحسيني روايات بعض أئمة الصوفية رحمهم الله تعالى. أمثال ابن عربي، والسهروردي ولا سيما كتابة القيم «عوارف المعارف» والإمام الخلوتي. أحد كبار المتصوفين .

7) جاستون باشلار وجماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت الطبعة الرابعة ص 42.

8) سيزا قاسم القارئ والنص (من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا) مجلة عالم الفكر العدد الثالث: الرابع يناير - يونيو 1995م ص 257.

9) د. جمال حمدان، جغرافية المدن عالم الكتب القاهرة. الطبعة الثانية ص 66.

10) المدينة المنورة - البيئة والإنسان، دراسة علمية محكمة أ. د. محمد الرويثي، أ. د مصطفى خوجلي، الطبعة الأولى 1419هـ - ص 185.

11) المرجع السابق 185.

12) د. لمياء باعشن، نظريات قراءة النص وعلامات في النقد ج 39. مارس 2001م ص 165.

13) د. عبد الله عبد الرحيم عسيلان مرجع سابق ص 265.

14) المرجع السابق ص 282.

15) تاريخ المدينة المنورة المسمى نصيحة المشاور وتعزية المجاور. لابن فرحون دار المدينة المنورة للنشر والتوزيع الطبعة الأولى 1996م ص 5، و ص 15 وما بعدها.

* * *

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المداخـلات

يوم الثلاثاء 1423/1/12هـ
الجلسة الثانية

■ المشاركون:

الدكتور/ محمد العيد الخطراوي

الدكتور/ عبدالمحسن القحطاني

الدكتور/ حمود الصميلي

الأستاذ/ محمد الدبيسي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ أدارها: الدكتور/ محمد صالح الشنطي

مداخلة الدكتور/ عبدالله الفَيفي

هذه الندوة حينما طلب مني المشاركة فيها كانت القراءات المتوقعة حول النقد وليس حول النص وإن كان قد فُتح المجال للنصوص عموماً. أما ورقة الدكتور عبدالمحسن القحطاني فهي تنصب في هذا المجال والمعارك الأدبية تحديداً وهي تتداخل مع ورقتي؛ لكن هناك سؤال حول هذه المعارك التي نسميها أدبية؛ وهي في واقع الأمر هي أيام كأيام العرب القديمة

وتحمل ذات القيم من العصبية في كثير من الأحيان والصراع على الماء والكلأ والأخذ بالثأر والجهل فوق جهل الجاهلين.! ولذلك شواهد حيث إن العقاد الذي يسخر من شوقي وبإمارة الشعر تهافت على هذه الإمارة بعد وفاة شوقي وأقيم محفل حضره من أرادوا أن ينصبوه خليفة لشوقي كذلك نجد أمثلة أخرى في كتاب الديوان من الغمز واللمز لشوقي والمنفلوطي من حيث الأصل والنسب؛ ولذلك فهي معارك تمثل ظاهرة عربية لا أصل لها من الموضوعية في الغالب العام وإنما هي مهارشات تنشب عن خلفية شخصية؛ غذتها المنبرية النقدية من جهة في تراثنا النقدي وانتشار الصحافة منذ مطلع القرن العشرين بحيث استحالت حاجة صحفية تمثل ملهاة شعبية تفقد نوعاً من النقائض؛ وهذا ما يسميها النقد الثقافي وهي تحتاج منهجياً إلى مقارنة؛ وهل هي خصوصية عربية لكي نستطيع أن نظهرها كظاهرة ثقافية وليست ظاهرة أدبية صحيحة!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأستاذ/ معجب العدواني

حول قضية المعارك التي تحدث عنها الدكتور القحطاني هناك اهتمام بالمكان. وأظن أن من الواجب مراجعة هذا التلقي في هذا الخطاب السجالي.. ولو بحثنا عن الكتب المقروءة عن السجال سنجدها بشكل أكثر فيها، ونحن نميل بطبيعتنا إلى سقوط الأشخاص والأفكار. والدكتور القحطاني لم يتخلص بوصفه أيضاً نتاج لهذا الموضوع من المعارك فتجد في خطابه أنه يقول ونقلم أظافرهم وتقليم الأظافر من أخطر الكلام لأنه لا يوقف على قدر هذا المجد من المعارك وأنه يقلم والتقليم هو أقرب للمعركة أكثر منه إلى الحوار، أما الدكتور حمود الصميلي أعاد لي نموذجاً رائعاً للشاعر أبي نواس حينما وقف يستمع لإحدى الحلقات وسمع طالباً يسأل أستاذه: ماذا يقصد الشاعر بقوله:

ألا فاسقني خمراً وقل لي هي الخمر ولا تسقني سراً إذا أمكن الجهر

فأجابه الأستاذ بأن الشاعر قد امتد بحواسه إلى الكأس وشم رائحتها ولمسها وبقيت الحاسة الخامسة أن يودع أذنه بهذا السماع فأصابت أبا نواس الدهشة وقال: لم أكن أقصد هذا المعنى وأعتقد أن تأويل هذا المعلم اختلف عن تأويل الفضل بن سعد عندما كان وزير المأمون وقال إن الخليفة الأمين يستحق أن يقاتل لأن شاعره قال كذا، فلا أدري هل أنت تقف في موقف الوزير أم في موقف المعلم؟

الدكتورة/ إبتسام باحمدان

إن كلمة المعركة توحي بالعنف والملاحاة، لكن ربما يعمد الأديب إلى مجاز لها ليعقد مقارنة بين شخصين؛ وللأديب الحق في العنوان الذي يراه مناسباً لتشويق القارئ لمضمون ما سيكتب؛ وللناقد الحق بعد ذلك في استحسان ذلك أو تركه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدكتور/ عزت خطاب

أنا دائماً ضد من يحاول أن يجد في كل شيء يراه في الغرب ويأخذ النصوص من سياقها الثقافي والمعرفي. وأسأل في الصفحة الرابعة وهو يقول في البلاغة مقتضى الحال؛ هل هذا نفسه ما يسميه اللغويون بعلم «الأوثماتيك»؟ ونجده في الصفحة السادسة يقول: إن في اللغة العربية مقولة تعني ما هو كاتب والكلام والكتاب متغيران وهل هذا هو أيضاً يعني اللغة؟ بمعنى هل الدكتور الخطراوي قرأ شيئاً عن هذين المصطلحين أم هذان المصطلحان أصيلان في البلاغة العربية!؟ ثم أنتقل إلى الدكتور القحطاني وأقول له إن الإشارة إلى عصر مطلع القرن الثالث عشر ازدهر فن المراوغة وفن الإيجاز وفي كثير من الأحيان يقول الكاتب ما لا يقصد ولا نأخذ الكلام على علاته؛ وكذلك إذا رأينا معاصرة صاحب رواية

روبنسن هود. هذا الكاتب كتب رسالة ساخرة فظنوا أنه يكتب هذا الكلام واستجابوا له وقتلوه رمياً بالطماطم والبيض.! وفيما يتعلق بالدكتور الصميلي هو أنه قد ضيق واسعاً عندما قال إن الكذب بما قاله الشاعر عن شعره وأن الناقد يجب أن يختلف عما قاله الشاعر. وأنا أعتقد أنه من الصعب أن الشاعر هو أحد القراء لشعره وليس قارئه الوحيد ويصبح النص الشعري نصاً مغلقاً والقراءة يجب أن تكون واسعة. وأنا أريد أن أقول إن أحد الشعراء الإنجليز سأله أحد الطلاب ما معنى هذه القصيدة؟ فقال: لا تبحث عن المعنى عند الشعراء لأن له عندي معنى خاص.

الدكتور/ محمد الهدلق

لقد وجدنا هذه المعارك قديماً؛ من ذلك خلف بن الأحمر كان يحب الشعر القديم وجاء إليه ابن مناذر وهو شاعر مشهور وقال له إنني قد قلت قصيدة لا تقل جودة عن الشعر القديم وطلب منه أن يستمع إليها ويحكم بناءً على جودة الشعر وليس بناءً على العصر والزمن ثم أنشده قصيدته التي يقول فيها:

يقدم الدهر في سماء رضوى ويحط مسخور بمفقودي

وكان خلف بن الأحمر يأكل وكانت أمامه صحفة مملوءة مرقاً حاراً فأخذها ورمى بها عليه.! وفي أدبنا القديم نماذج كثيرة تعزز هذه المقولة.

الدكتور/ عبدالله الغذامي

انتقلت إلى النقد الثقافي ولا تطرب نفسي إلا إلى النقد الثقافي لكن الكلام الذي أريد طرحه هو عن ورقة الدكتور عبدالمحسن القحطاني؛ وهو كلام طويل لذلك أرجئ حديثي عنه. أما الدكتور عبدالله الفَيفي فقد

لمس بعض ما أريد أن أقول وهو أننا نتعامل مع المصطلح الثقافي. أنا سردت عدة مصطلحات منها المهاجاة، النقائض، الفحولة، التكفير، المباهلة، المفاخرات البلاغية.! خذ قائمة لا تنقص كلها مسميات لفعل واحد لنسق ثقافي يقوم علي الفحولة والنسق المستشعرن وإلغاء الآخر. إذاً ليس ثمة معارك أدبية عندنا بل عندنا أيضاً معارك إسلامية ومعارك سياسية ومعارك اقتصادية ومعارك رياضية.! ثم ذكرت يا دكتور عبدالمحسن أن الجمهور لا يحب المعارك؛ بل العكس الجمهور يحب المعارك؛ فانظر إلى المصارعة والملاكمة والرياضة وخطاب الصحافة الرياضية. إقرأ الخطاب الإعلامي بين دولتين حينما يكون هناك خلاف سياسي بينهما وهي ليست محظورة بين شخصين بل المسألة نسق ثقافي يقوم علي فكرة التمركز وإلغاء الآخر. ويجب أن نُدخل هذه الأمور في هذا المدخل وفعلاً نشرح في نقد الثقافة التي تقرن الناس حتماً لم يظهر طه حسين أو زكي مبارك ويقول هجائية في طه حسين ولماذا هجاه لأن الاثنين اختلفا في رأي المأمون الذي نعتبره من أبرز السياسيين والحكام العباسيين قام بجلد خصومه وقتلهم. والإشكال أننا أمام ثقافة والحوار دائماً يقوم على فكرة الإقناع وهذا الخطأ الأكبر؛ ولا يمكن أن يقوم الحوار عندنا على صوابين فممكن أن يكون هو على صواب ويمكن أن أكون أنا على صواب فنحن هنا يا دكتور عبدالمحسن أمام نسق ثقافي والرأي الواحد هو القائم وليس رأياً عاماً ولكن عندنا رأي فحولة.

الدكتور/ محمد مريسي الحارثي

لماذا لا يكون يا دكتور الخطراوي في منهج المفسرين أثره في توجيه القراءة الناقدة للنص؛ بمعنى مفهوم المفسرين للبيان العربي لكل آلياته وطرائقه؟

أما الدكتور عبدالمحسن أنا أتصور أن الغاية تحدد الاسم؛ فإذا كانت الغاية هي البحث عن الغلبة ويكون هناك غالب ومغلوب فإن المعارك هي أقرب لهذا الاسم؛ وأنا أرى أن مصطلح الخصومة هو أقرب وهي البحث عن الحقيقة؛ وجاء في التنزيل ووصف العرب بأنهم قوم خَصِمُونْ. لماذا لأنهم أرادوا أن يبحثوا عن حقيقة القرآن وأن المحاور من جهة القرآن أراد أن يكشف لهم هذه الحقيقة. فقضية الحوار ربما يكون له علاقة في الخصومة **﴿قد سمع الله قول التي تجادلك في زوجها وتشتكي إلى الله والله يسمع تحاوركما﴾** هذا التحاور هل هو نتيجة خصامية أم نتيجة لمعركة أم نتيجة جدلية أم هي نتيجة حوارية هل الحوار يعني أنني أقبل ما أتوقع أن تطرحه للحوار وإذا ما طرحت هذا الحوار وحاورتك فيه فلابد أن تتنازل عن شيء وأنا أتنازل عن شيء حتى نلتقي على أرض مشتركة من خلال هذا الحوار ويكون هذا الحوار فيه نوع من التقارب وليس التنافر!؟ وقضية المعارك والخصومات والجدل والحوار والمباهاة والمهاجاة يبدو لي أن لكل مفردة من هذه المفردات دلالتها الحدية والوظيفية وليس هناك توافق بين هذه المفردات لأن كل مفردة تبحث في مجال غير مجال المفردة الأخرى.

الدكتورة/ سعاد المانع

أريد أن أقف قليلاً عند ما ذكره الدكتور حمود الصميلي لأن الشاعر دوماً يبحث عن مصادره وهذه إشكالية؛ وعلى سبيل المثال أن ما أراده الدكتور الصميلي هو كتابة الأخطاء حول ما يراه المعترضون أن الشاعر أخطأ فيها؛ ويأتي الشاعر ويجد موقفه عكس ما يرونه هناك.! أشياء كثيرة مثل جمال المظهر وجمال الوجه أن يعتمد الوصف المعني من أمور قول الشاعر عن شعره هو القول الفيصل.

الدكتور/ عالي القرشي

ورقة الدكتور الخطراوي تنظر إلى مستويات الشروح التراثية نظرة واحدة ونظرة مستقرة بينما هذه النظرات تتداخل؛ فعبدالقاهر الجرجاني والمرزوقي مختلفان ومتناقضان وكذلك الآمدي والقاضي الجرجاني أيضاً. الورقة لم تستثمر جهود الباحثين وهم كثر. أما الدكتور عبدالمحسن القحطاني: ألا يكون هناك تفسير لهذه المسألة في أنه عندما غاب العرب عن معركة الواقع استثمروا ذلك في كلامهم مع التركيز على ما قيل من أن رؤية الشاعر في شعره تؤكد على مسألة الشاعر في شعره مثل المتنبي والشعراء أيضاً يتمايزون في نظرتهم لشعرهم فنجد المتنبي يدهش عندما يأتيه تفسير أبقى وأشمل مما كان في ذهنه هو؛ بينما آخرون يعترضون على هذا التفسير ويحجمون نصه.



الدكتور/ ناصر الرشيد

لا شك أن هذه النظرة عن المدينة المنورة وإلى معالمها والسبب في ذلك ساكنها عليه الصلاة والسلام ومحبة الناس له وتأكيداً على ما أقول فانظر إلى شعرهم واسمع شعرهم توقع أن أرضهم أجمل بقاع الأرض. وعندما نزل فيها الفضيل وقال سبحان الله العظيم والله لو قال لي أحد وأنا في الأندلس؛ لو أخذنا من بعيد هذا المصطلح وهذا التوافق العجيب مثلاً ويدخل ضمن المعارضات.

الدكتور/ عبدالله عسيلان

بالنسبة للدكتور الخطراوي بحثه هذا بحثاً يهمني جداً وأتمنى أن يوسع فيه وله مقدرة على ذلك. كان بودي أن يشتمل هذا البحث على

نماذج عديدة تكشف عن دور منظومة اللغة في جماليات النص عموماً والمضمون؛ وأعتقد أن شراح الشعر وخاصة المرزوقي سيساعده كثيراً في الوقوف على نموذج من النماذج التي يمكن أن تندرج في بحثه.. أما الدكتور القحطاني فورقته مهمة جداً ولكن يبدو لي أن تداعي كلمة معركة وإيحاء هذه الكلمة جعل الدكتور القحطاني يشعر أن هذا التوجه قد يصرف من يسير في ركابه عن الموضوعية إلى التجريح؛ والحقيقة هذا أمر مرفوض لأن القصد إنما الناحية الموضوعية والناحية العلمية. أما كون التسمية معركة أو غير معركة جدل أو محاورة سيان في حقيقة هذا الأمر حتى فيما يتعلق بالأشخاص. أنا أعرف أنه موجود في التراث ولاسيما كتاب (فرحة الأديب) لأبي الأسود ومن يقرأ هذا البحث لا يملك إلا أن يعجب بهذا الرجل وأنا أسميه الملاكم الأدبي واللغوي، أما الأستاذ الدبيسي ففي بحثه كشفت عن مواطن جماليات المدينة المنورة والعمل الذي قام به صاحب الجواهر الثمينة هو في الحقيقة عمل أدبي لأنه يعتبر من أدباء القرن الحادي عشر؛ ولكن كان بودي لو أن الدبيسي وقف على مصادر هذا الكتاب وقد اتكأ على كثير من الألفاظ والأمور التي عدها من محاسن المدينة؛ ويبدو لي أنه ليس له سوى الصياغة الأدبية لها.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدكتورة/ نورة الشملان

أنطلق من ورقة الدكتور القحطاني وأقول إن تنقية الأسلاف من مغبة التطرف في هجوم بعضهم على بعض لا يسنده واقع ما لدينا من مدونات؛ ويكفي أن نتصفح المعارك النقدية التي دارت حول شعر أبي تمام والمعري، وكذلك النقدية التي دارت حول شعر المتنبي لنجد أنها قد تجاوزت الفن إلى شخصية الشاعر. أما بالنسبة للدكتور الصميلي فأعتقد أن النص فضاء مفتوح قابل للتأويلات؛ وأعتقد أن أبا تمام حينما وضع

أصحاب الشروح والتعليقات في مأزق حين قال لسائله لم لا تفهم ما يقال فهو يريد أن يقول إن المعاني الشعرية ليست أحادية البُعد وإن فضاءها واسع يحتمل ضروباً من التأويل كل منها لا يرتفع عن مستوى الظن ولا يطمح كل منها إلى بلوغ مرتبة اليقين. وكان الآمدي مدركاً لهذا البعد في فن المعنى حينما قال إن من معاني أبي تمام ما لا يعرف إلا بالظن ولكننا نجد أن نقادنا لم يلتفتوا إلى مقولة الآمدي ولم يستثمروها ولم يجعلوا منها منطلقاً لبحث قضية المعنى في النص؛ لأن النقاد بعد الامدي استغرقتهم الجزئيات والمباحث المتصلة بطرق الإنشاء وقواعده.

ردود المشاركين على مداخلات النقاد
الجلسة الثانية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدكتور/ محمد العيد الخطراوي

رغم أن التعليقات التي وردت عن ورقتي قليلة جداً لكني أعتز بها. في البدء الدكتور منصور الحازمي طالبني بهذه النماذج فقال أين هذه النماذج؟ إنها موجودة في البحث وأشرت إليها وهي المقصودة. والهدف الأساسي لهذا البحث أن يقدم نماذج تطبيقية وممارسة فعلية ومعتمدة في آلياتها النقدية على هذه المنظومة منظومة علوم اللغة العربية لا أن نصادم بها أي مدرسة نقدية أخرى بل لنحاول أن نعيد الاعتبار كما قالت الورقة لمنظومة العربية في محاورة النص وفي كتابة النص قبل ذلك؛ أي أن يكون

تعدد القراءات



في
تراثنا الشعري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نورة الشملان

دار عدد كبير من الندوات الفكرية حول النص وقراءته، واحتلت القراءة جانباً مهماً من جهود الكتاب والنقاد في شتى مجالات المعرفة الدينية والأدبية الاجتماعية، والسياسية وكثرت المؤلفات التي تحمل عنوان (القراءة) في مكتبتنا العربية كثرة مفرطة؛ فهذا يحمل قراءة جديدة لشعر فلان، وذاك يتناول قراءة أولية لفكر فلان... إلخ. إن هذه الكثرة المفرطة من هذه المؤلفات، وكثرة تداول هذا المصطلح جعله أحياناً يبدو خاوياً من المضمون.

ومن هنا فلابد أن نتحدث قليلاً عن مفهوم «القراءة» التي أصبحت ملازمة لكثير من المؤلفات المعاصرة:

القراءة في مفهومها المعاصر «هي فك الخبر المكتوب وتأويل نص أدبي ما، والقراءة الجمعية: هي تأويلات متعددة لنص عبر مستويات مجازية غالباً»[1]، وكما نلاحظ فالقراءة تعتمد على التأويل، فما هو التأويل؟

يقول معجم المصطلحات العربية: إن التأويل «هو تفسير ما في النص من غموض بناءً على اجتهاد قارئ النص»[2].

وتتعدد القراءات بتعدد المناهج النقدية، ولن نخوض في هذه المناهج التي كثرت وتزاحمت حتى زاد عددها على أربعين منهجاً كما ذهب إلى ذلك أحد الراصدين[3]، ولكننا سنقف على نوعين من القراءات التي شاعت وانتشرت في المؤلفات المتداولة بيننا:

1 - القراءة التي ترى أن اللغة وسيلة وغاية، فالنص الشعري ألسنية

لغوية مكتفية بذاتها ليست بحاجة إلى الإحالة إلى مرجع خارجي؛ ولهذا فهي تَبْتر النص من منشئه لأن صاحبه تنتهي مهمته بعد الولادة ويطلب منه بعد ذلك الاختفاء، بل الموت، أو كما قال (رولان بارت): «إن ميلاد القارئ يجب أن يكون على حساب موت المؤلف»[4] أما إنتاج المعنى فيتم في معمل اللغة، إذ تتفاعل وحدات اللغة ويتولد من تفاعلها معناها.

فالقراءة مهمة جداً لأن النص المبدع لا يحيا إلا بها وجماليته لا تتحقق إلا بتفاعل وحداتها، وليس للعمل الأدبي معنى محدد، فهو معنى يسلم إلى معنى، وفي انفتاح النص وتعدد معانيه يكمن سر خلوده[5]، وتطرف بعضهم فذهب إلى أن النص قول صامت، والقراءة هي التي تحيله إلى معنى وتجعله قولاً معلناً ونطقاً مسموعاً[6] ويمكن أن نلحق بهذه القراءة: القراءة (السيميائية)، وهي القراءة التي تقوم على الطاقة الإبداعية للقارئ عن طريق إطلاق الإشارات كدوالٍ حرة لا تقيدها حدود المعاني المعجمية، ويصبح النص بذلك فعالية تعتمد على الطاقة التخيلية وبطبيعة الحال يصبح القارئ هو صانع النص، وهذا يحتاج إلى مهارات ثقافية تمكن القارئ من جلب العناصر الغائبة عن طريق ملاحقة الإشارات ورصدها وربطها بالسياق[7].

2 - القراءة التي تربط النص بمنشئه: وهذه القراءة ترى أن من مهامها البحث عن الوشائج التي تربط النص بصاحبه فلا تُبتر العلاقة بينهما بمجرد الولادة؛ بل تحافظ على تلك الصلة بين الوالد والمولود، فهي لا ترفض إسهام المنشئ في ولادة المعنى، ولكنها لا تقر أنه صاحب المعنى الوحيد.

فالنص عند هؤلاء وُلِدَ وهو يحمل معنى أراده له مُنشئهُ، ومن أجل

هذا المعنى كُتبَ النص، واختار الطرق التعبيرية التي توصله إلى المتلقي، وما تفعله القراءة هو إضافة معنىً جديداً إلى المعنى الأصلي فيكون النص حاملاً معنيين بينهما اختلاف لا يصل إلى حد التباين والتعارض؛ فمعنى النص ليس هو المعنى نفسه الذي أراده المنشئ، لكنه ليس غريباً عنه كل الغرابة[8].

إن الحديث عن مفهوم القراءة في الأدب المعاصر أمر يحتاج إلى البحث والإطالة مما لا يمكن أن يسمح به مجال هذه المدونة، فضلاً عن أننا قد ربطنا أنفسنا بمفهوم القراءة في النصوص القديمة ومن هنا فلابد لنا من البحث أولاً عن مفهوم (القراءة) في معجماتنا العربية القديمة:

يقول ابن منظور: «قرأ يقرأ قراءة وقرآناً و(القرآن) هو الكتاب المنزل على النبي – صلى الله عليه وسلم –، ومعنى القرآن الجمع ,وسمي (القرآن) قرآناً لأنه يجمع السور فيضمها، قال تعالى: ﴿**إن علينا جمعه وقُرآنَه فإذا قرأنَاه فاتَّبِعْ قُرآنَهُ**﴾ (القيامة الآية 18)، أي قراءته. قال ابن عباس: «إذا بيناه لك بالقراءة فاعمل بما بيناه لك»[9].

و(القراءات) في الاصطلاح هي علم بكيفية أداء كلمات القرآن واختلافها، والمقرئ: هو العالم بالقراءات، ويشترط فيه معرفة اللغة العربية معرفة جيدة، ولهذا نجد أكثر القرّاء هم من علماء اللغة مثل: أبو عمرو بن العلاء (ت 149هـ)، والكسائي (ت 189هـ) زعيم مدرسة الكوفة، ويعقوب الحضرمي (ت 205هـ، وهو أقرأ القراء[10].

ومن مجمل ما قاله أصحاب المعجمات ندرك أن (القراءة) تعني التفسير والتبليغ والفهم، ولهذا اختلط مصطلح القراءة بمصطلح التفسير والتأويل والشرح، يقول الزبيدي: «الفَسْر: الإبانة وكشف المغطى، كما قال ابن الإعرابي، أو كشف المعنى المعقول، يقال فَسَّرَ الشئ يفسِره وفسَّره:

أبانه، قال ابن القطاع والتشديد أعم[11]. والتأويل كما يقول ابن منظور «.... أوَّل الكلام تأوله دبره وقدره وأوله وتأوله: فَسَّرَهُ»[12].

أما الجرجاني في التعريفات فيقول: «التأويل في الأصل الترجيع، وفي الشرع: صرف الآية عن معناها الظاهر إلى معنى يحتمله إذا كان المحتمل الذي يراه موافقاً للكتاب والسنة مثل قوله تعالى: ﴿يُخرِجُ الحَيَّ مِنَ المَيِّتِ﴾ إن أراد به إخراج الطير من البيضة كان تفسيراً، وإن أراد به إخراج المؤمن من الكافر، أو العالم من الجاهل، كان تأويلاً»[13].

وقد جاء التأويل بمعنى تفسير الغامض في قوله تعالى في سورة الكهف ﴿هذا فِرَاقُ بَينِي وَبَينِك سَأُنَبِّئُكَ بِتَأويلِ مَا لَم تَستَطِع عَلَيهِ صَبْرًا...﴾ (الكهف 78).

ونجد أن الخضر أخذ يفسر لموسى عليه السلام ما أشكلَ عليه فهمه، وما كان أنكر ظاهره؛ فقد أظهر الله تعالى الخضر على حكمة خفية في غَرَ ق السفينة، وقتل الغلام، وإقامة الجدار. ومن هنا فالتأويل يختص بتفسير الغامض.

وقد جاء في صحيح البخاري أن الرسول - صلى الله عليه وسلم - قال لابن عمه عبدالله بن العباس: «اللهم فقهه في الدين وعلمه التأويل»[14].

أما الشرح فهو (تهيئة) الشيء للإفادة منه، قال تعالى: ﴿رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدرِي﴾ (طه الآية 25). وقال تعالى: ﴿أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَك﴾ (الشرح الآية 1). وقال أيضاً ﴿أَفَمَن شَرَحَ اللهُ صَدْرَهُ لِلإسلامِ فَهُوَ عَلَى نُورٍ مِن رَبِّهِ﴾. (الزمر الآية 22).

فمفهوم الشرح هنا ليس التفسير ولكن التهيئة لقبول النص وتتبع

مراميه[15] وهكذا نجد أن معاني الشرح والتفسير والتأويل متقاربة تدور كلها حول إبراز المعنى لقد ظهرت الحاجة إلى تفسير القرآن الكريم في زمن الرسول - صلى الله عليه وسلم - وزادت بعد وفاته، وتضاعفت الحاجة إلى ذلك حين اتسعت رقعة العالم الإسلامي، ودخل فيه من دخل من الأقوام المختلفة المتباينة في تاريخها وحضارتها ولغاتها، ووصلت الحاجة إلى أقصاها حين بدأت المعارك تحتدم بين المعتزلة وأهل السنة؛ فاندفع المسلمون يفسرون مشكل القرآن وغريبه، ويفصّلون محكم آياته ويختصون في متشابهة، ولعل قوله تعالى: ﴿و ما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم يقولون آمنا به كل من عند ربنا وما يذكر إلا أولو الألباب﴾ (آل عمران الآية 7). هذه الآية الكريمة أثارث جدلاً طويلاً؛ فمنهم من عطف قوله (الراسخون في العلم) على قوله (وما يعلم تأويله إلا الله)، ومنهم من جعل (الراسخون في العلم) مبتدأ وقصر (العلم) على الله - سبحانه وتعالى -[16]، وقد أفرز هذا الخلاف عشرات المؤلفات في التأويل والشرح والتفسير.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن المرحلة التاريخية الممتدة بين القرن الأول للهجرة والقرن الرابع هي المرحلة التي بدأت بها نشأة الثقافة الإسلامية، إذ شهدت نمواً ملحوظاً في التدوين، وظهرت فيها إسهامات رائدة لعلماء المسلمين في شتى ميادين المعرفة، فقد انكب العلماء على تفسير القرآن وتعددت تفسيراته وبعضها لُغوي تأويلي لا تؤمن مزالقه وأخطاره على العقيدة، من ذلك ما ذهبت إليه الباطنية من أن النص القرآني يحمل معنيين: معنىً ظاهراً للعامة، ومعنى باطناً للخاصة[17].

ومن هنا تصدى علماء السُّنة للدفاع عن كتابهم، ويعد كتاب (جامع البيان عن تأويل القرآن) لأبي جعفر الطبري (ت 310هـ) من أهم المصنفات في تلك المرحلة.

واهتمام المسلمين بالقرآن دفعهم إلى الاهتمام بلغة القرآن، فظهرت الدراسات اللغوية التي كانت من مهامها التصدي لكل لحن يرتكب في قراءة القرآن، وتكاثرت المؤلفات اللغوية والنحوية وانقسم أصحابها إلى مدارس مثل: مدرسة البصرة، ومدرسة الكوفة، ومدرسة بغداد، والمدرسة المصرية[18]، وكل هذه الجهود بذلت للتوصل إلى قراءة صحيحة للقرآن.

من العرض الموجز يتبين لنا الفرق بين القراءة في مفهومها القديم، والقراءة في مفهومها المعاصر؛ فالقراءة في مفهومها القديم تسعى إلى التوصل إلى المعنى الذي أراده المؤلف ويقول الجاحظ: «لا خير في كلام لا يدل على معناك ولا يشير إلى مغزاك وإلى العمود الذي إليه قصدت والغرض الذي إليه نزعت...... »[19].

إذا وضعنا هذا القول إلى جانب الأقوال التي تنادي بأن النص لا يحمل معنى إلا بالقراءة، وأنه نص صامت أدركنا الفرق بين مفهوم القراءتين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قراءة النص القرآني:

لقد اختلف مفسرو القرآن من أهل السنة حول بعض الآيات، وهذه الاختلافات تدل على اجتهادات بذل أصحابها فيها كثيراً من الجهد، مستثمرين كل ما يملكون من ثروة لغوية، وتتبع لأقوال الرسول - صلى الله عليه وسلم - وصحابته الأبرار، ومن يطلع على كتب التفسير يدرك تعدد هذه المناهج والمدارس.

وقد أفاض ابن تيميه في الحديث عن هذا الاختلاف، وحمل على الذين يفسرون القرآن بالرأي، فدعا إلى أن يُفسر القرآن بالقرآن فإن لم

يوجد يُفَسر القرآن بالسنة فإنها شارحة له، ثم بأقوال الصحابه فأقوال التابعين .

وقد قامت على رسالة ابن تيمية في التفسير معظم التفاسير التي بين أيدينا مثل: تفسير ابن كثير، تلميذ ابن تيمية، كما أفاد منها الزركشي والسيوطي وهذا كله يؤكد تباين التفاسير تبعاً لتباين اتجاهات أصحابها وهذه الاختلافات تبقى في النهاية اختلافات تنوع لا اختلافات تضاد.

وهنا أرى ضرورة الوقوف عند بعض الآيات التي اختلف السلف الصالح في مقاصدها بسبب اختلاف القراءة، يقول الله تعالى في الآية السادسة من سورة المائدة **﴿يا أيها الذين آمنوا إذا قمتم إلى الصلاة فاغسلوا وجوهكم وأيديكم إلى المرافق وامسحوا برؤوسكم وأرجلكم إلى الكعبين وإن كنتم جنباً فاطهروا...﴾** اختلف العلماء في هذه الآية حول المسائل الآتية:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

1 - القيام إلى الصلاة: ذهب بعضهم إلى أن المقصود بالقيام إلى الصلاة هو القيام من النوم، وقال آخرون: القيام إلى الصلاة في حالة المُحْدِث، وقال فريق ثالث: إن الآية آمرة بالوضوء لكل صلاة.

وأخرج البخاري وأحمد وأهل السنن عن عمر بن عامر الأنصاري قوله: «سمعت أنس بن مالك يقول: كان النبي - صلى الله عليه وسلم - يتوضأ لكل صلاة، قال: فقلت فأنتم كيف تصنعون؟ قال: كنا نصلي الصلوات بوضوء واحد ما لم نُحدِثْ».

2 - اختلفوا في قوله تعالى ﴿إلى المرافق﴾، فذهب فريق من الفقهاء إلى أن (إلى) بمعنى (مع) فأوجبوا غسل المرافق، وذهب فريق آخر إلى أن (إلى) تفيد الغاية، وعلى ذلك فالمرافق لا تدخل في الوضوء.

3 - اختلفوا في «الباء» في قوله تعالى: ﴿وامسحوا برؤوسكم﴾ فمنهم من جعلها زائدة فأوجب مسح جميع الرأس، ومنهم من قرأها حرف جر يفيد التبعيض، فأجاز مسح بعض الرأس.

4 - اختلفوا في قوله تعالى: ﴿وأرجلكم إلى الكعبين﴾ قرأها نافع بنصب «الأرجل»، وهي قراءة الحسن البصري، وهذه القراءة توجب غسل الرجلين لأنها معطوفة على الوجه، وقرأها حمزة بالجر، وقراءة الجر تدل على جواز الاقتصار على مسح الرجلين، لأنها معطوفة على الرأس، وذهب الطبري إلى أن الآية تحتمل التخيير بين المسح والغسل، والأرجح هو غسل الرجلين لورود الأحاديث المتواترة التي توجب ذلك[20].

والنماذج على اختلاف القراءات أوسع من أن يحيط بها الحصر، وهي اختلافات لم تمس العقيدة ولم تفرق المسلمين شيعاً[21].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قراءة النص الشعري:

حَظي النص الشعري باهتمام كبير وقد كان من أبرز الذين اهتموا بالشعر علماء اللغة، وعلماء النحو: الأصمعي، وأبو عمرو بن العلاء، وابن الأعرابي، وأبو عبيدة، وسبق هؤلاء الشعراء الذين كانوا يتناشدون الأشعار، ويحدد كلُ منهم موقفه من شعر الآخر، ويبدو أن الناس أدركوا أن الشعراء أكثرمن غيرهم تذوقاً للشعر وحكماً عليه، ولهذا نجد كماً هائلا من الأحكام النقدية الصادرة عنهم، ولعل أشهر من عرف بإطلاق الأحكام على غيره هو النابغة الذي كان يقصده الشعراء كل عام في سوق عكاظ ليسمعوه أجود ما قالوا، فيوازن ويضع كلاً في مكانه، وقصته مع الأعشى وحسان والخنساء معروفة[22].

ولبيد حين قدم إلى الكوفة أرسل إليه القوم رجلاً يسأله عن أشعر الناس، فقال:الملك الضّليل، فقال السائل ثم مَن؟ قال: الغلام القتيل، فأعادوا إليه السؤال: ثم من؟ قال: الشيخ أبو عقيل، يعني نفسه[23].

فلبيد جعل زعامة الشعر لامرئ القيس، يليه طرفة، ثم يأتي هو بالمرتبة الثالثة.

وغالباً ما يأتي الحكم معتمداً على بيت أو بيتين يروقان للمتلقي سواء أكان شاعراً أم عالم لغة، ومن أمثلة ذلك ما يروى عن يونس بن حبيب عالم اللغة المشهور، أنه كان يردد بيتين لعدي بن زيد، قائلاً: لو تمنيت أن أقول شعراً ما تمنيت إلا هذه..... »[24].

وتأخذ الأحكام النقدية على الشعر أحياناً صوراً بلاغية مستقاه من البيئة، من أمثلة ذلك ما قاله الحطيئة عن شعر زهير أستاذه «ما رأيت مثله في تكيفه أكناف القوافي، وأخذه بأعنتها حيث يشاء على اختلاف معانيها امتداحاً وذ ماً »[25].

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقريب من ذلك ما وصف به ربيعة بن حذار الأسدي شعر عمرو الأهثم والمخبل السعدي وعبدة بن الطبيب والزبرقان بن بدر، إذ وصف شعر عمرو بالبرود اليمانية، وشعر الزبرقان بمن خلط لحم جزور طيب بآخر غير ذلك، أما شعر المخبل فهو شهب من الله يلقيها على من يشاء من عباده، وشعر عبدة بن الطبيب كمزادة أحكم خرزها فليس يقطر منها شيء[26].

ومن يتأمل هذه الأحكام يدرك أن قارئ شعر هؤلاء يرى أن أفضلهم صاحب المزادة التي أحكم خرزها ,فهو شعر متين محكم، كما أن الحكم يبين أن الناقد لم يعتمد على بيت واحد أو أبيات، وإنما جاء حكماً شاملاً لكل ما سمع من شعر هؤلاء فطرح رأيه بإحكام وروية، معتمداً على التمثيل المستمد من البيئة.

ومثل ذلك ما وصف به أبو عمرو بن العلاء شعر ذي الرمة: «أبعار ظباء لها شم في أول شمها، ثم تعود إلى أرواح البعر»[27].

ويتصدى النقاد اللغويون للشعراء متصيدين أخطاءهم لأنهم تجاوزوا قواعد النحو واللغة الصارمة، ولم ينجُ من ذلك كبار الشعراء فقد عابوا على النابغة قوله:

فبتُّ كأني ساورتني ضئيلةٌ من الرقش في أنيابها السم ناقعُ[28]

وقالوا كان يجب أن يقول ناقعاً، ولم يلتفتوا إلى القافية التي أوجبت على الشاعر الرفع، والقاعدة تتطلب نصبه على الحال، وأخذوا على الأعشى قوله:

أفي الطوف خفت عليَّ الردى وكم من ردَ أهله لم يَرِم[29]

فقالوا: قدم وأخر مما أدى إلى ضعف البيت، وكان عليه أن يقول: لم يرم أهله.

وانتقدوا الأعشى حين قال:

تقول بنتي وقد قربت مرتحلاً يارب جنب أبي الإتلاف والوجعا

وقالوا:كان عليه أن يقول (يارب جنب أبي الإتلاف والأوجاع أو التلف والوجع)[30].

وقد عانى الشعراء من هذا التدخل في عالمهم الإبداعي، وأبدوا كثيراً من التذمر من أحكام اللغويين والنحاة وقواعدهم الصارمة، ولعل في أبيات يقولها عمار الكلبي ما يوضح هذا التوتر:

ماذا لقينا من المستعربين ومن قياس نحوهم هذا الذي ابتدعوا

إن قُلتَ قافية بكراً يكون بها بيت خلاف الذي قاسوه أو ذرعوا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قالوا: لحنتَ وهذا ليس منتصباً وذاك خفض وهذا ليس يرتفعُ
ما كلُّ قولي مشروحاً لكم فخذوا ما تعرفون وما لم تعرفوا فدعوا(31)

والأبيات تبين تذمر الشعراء من النحويين الذين يلزمونهم بالقواعد، وشراح الشعر الذين يريدون أن يعرفوا كل ما دار بخلدهم، وما قصدوه في أبياتهم، إن البيت الأخير يضعنا أمام إشكالية طال الجدل حولها، وهي هل كل ما يقوله الشاعر قابل للشرح والتفسير؟ وهل يطلب من الشاعر أن يكون قوله مفهوماً لدى جميع الناس؟ كما تتناول قضية إمكانية إخضاع الشاعر لمنطق اللغة، وإلى أي حد يمكن إجباره على التقيد بحدودها، وهل يمكن للشاعر أن يتجاوز هذه الحدود دون أن ينال منه هجوم النقاد؟

إن هذه الصرخة التي أطلقها عَمَّار الكلبي لا تختلف كثيراً عن صرخات أبي تمام في وجه نقاده الذين تناولوا شعره بالطعن حيناً، والاستخفاف حيناً آخر، والرفض في أكثر الأحيان، فهذا ابن الأعرابي يستمع إلى شعر أبي تمام فيقول: إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل، ويقول له معاتباً لماذا لا تقول ما يُفهم؟ فيرد عليه أبو تمام رداً ذكياً ولِمَ لا تفهم ما يُقال؟(32).

لقد ظهر أبو تمام على الناس بمذهب جديد؛ فالنص عنده يحمل تأويلات كثيرة، وتفسيرات متنوعة ولعل إجابته لابن الأعرابي تفتح باباً لكثيرٍ من التساؤلات المتعلقة بإمكانية الوصول إلى فهم موحد للشعر، كما أنها تدل على أن أبا تمام لا تهمه قضية عدم فهم شعره وربما كان يتلذذ بسماع التأويلات التي تتجاذب أبياته فيضحك ملء شدقيه، لأن بعضها لم يخطر له ببال.

وتحتكم القراءة عند بعض النقاد إلى ما يحمله البيت من معانٍ أخلاقية وقيم عالية تعارف الناس على احترامها، والنظر إليها بعين الإجلال، من ذلك حكم الأصمعي على بيت الأعشى الذي يقول فيه:

كأن مشيتها من بيت جارتها مشي السحابِ لا ريثٌ ولا عجلُ

فمع ما يحمله البيت من صورة جميلة لمشية هذه المرأة المتأنية من غير إبطاء، ومع ما توحي به هذه الصورة من رسم لجمالها وترقب لخروجها الذي يشبه ترقب السحابة التي يستبشر القوم في الصحراء بظهورها؛ هذه الصورة لم ترُق للأصمعي وقد فضل عليها بيتًا لشاعر مجهول هو:

ويُكرمها جاراتها فيزرنها وتعتلُّ عن اتيانهن فتعذرُ

ويستهجن بيت الأعشى لأنه جعل المرأة «خَرَّاجة ولأَّجة» على حد تعبيره، ويعجب ببيت الآخر، لأنه جعلها تقر في بيتها ومن يطلبها يأتي لزيارتها(33).

قال ذلك متغافلاً عن الصورة الجميلة التي تُدْخِل القول في عالم الشعر وتخرجه من التقريرية التي استخدمها الشاعر الذي فضله الأصمعي، ومن الملاحظ أن حكم الأصمعي على بيت الأعشى جاء في حدود استحضاره لبيت آخر يرى أنه أفضل منه ولولا استحضار هذا البيت لربما كان حكمه مختلفاً عن ذلك فهي قراءة تعتمد على المقايسة، قياس ما سمعه عليما حفظه، ثم أصدر حكماً متكئاً فيه على القيمة الأخلاقية.

وقريب من ذلك ما دار بين المتنبي وسيف الدولة حين خطأ سيف الدولة المتنبي في قوله :

وقفتَ وما في الموت شكٌ لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائمُ

تمر بك الأبطالُ كلمى هزيمة ووجهكَ وضاحٌ وثغرُكَ باسمُ

إذ قال سيف الدولة «قد نقدنا عليك يا أبا الطيب ما نقدنا على امرئ القيس في قوله:

كأني لم أركب جواداً للذة ولم أتبطّن كاعباً ذات خلخالِ
ولم أسبأ الزق الروي ولم أقل لخيلي كري كرة بعد إجفالِ

فقال له المتنبي: «أيها الأمير، إن البزاز لا يعرف الثوب معرفة الحائك. وإن صح النقد على امرئ القيس صح عليّ وإنما أراد امرئ القيس أن يقرن ركوب اللذة بركوب اللذة في بيت، وأن يجمع الشجاعة والكرم في بيت، فاستحسن سيف الدولة ما قاله ووصله»(34).

هذا النص يضع أيدينا على أمور متعددة أولها أن الشاعر أعلم بشعره من غيره فهو القارئ الأول لهذا الشعر، ويتبدى لنا ذلك من خلال قول المتنبي: «إن البزاز لا يعرف الثوب معرفة الحائك»، والأمر الثاني أن الشاعر أقدرعلى معرفة الشعر على العموم من غيره، وإن كان غيره متذوقاً وناقداً، ويتبدى لنا ذلك من خلال دفاع المتنبي عن بيتي امرئ القيس، والأمر الثالث أن نقدالشعر عمل يمارسه من تمرن على سماع الشعر وكانت لديه خبرة تمكنه من التنبه إلى الخلل حسب وجهة نظره، كما أن هذه القراءة تلتقي مع القراءات المعاصرة التي تقوم على استحضار نصوص سابقة للحكم على النص المقروء.

واعتمد كثير من النقاد على زمن الشاعر في قراءة شعره فالأنموذج الجاهلي هو الأنموذج الذي يقاس عليه ما جاء بعده، وما كان قديماً فهو بالضرورة أفضل من المحدث وقد يضطر الناقد إلى سحب حكم كان قد أعلنه إذا علم أن ما استمع إليه لشاعر محدث، أو معاصر له، كما حدث مع ابن الأعرابي الذي قال عن أبيا ت لأبي تمام إنها الديباج الخسرواني، فلما علم أنها لأبي تمام قال: إن الصنعة عليها بارزة ,وأمر صبيانه بتمزيقها بعد أن كان قد طلب منهم تدوينها(35).

ولعل عبارة أبي عمرو بن العلاء لاتزال ترن في الآذان عندما قال

حين استمع إلى شعر للأخطل «لو أدرك يوماً واحداً في الجاهلية ما قدمتُ عليه أحداً »[36] والأمثلة على ذلك التعصب تفوق الحصر و قد انتقد ابن قتيبة من يسلك هذا المسلك من خلال قوله: إنه لا ينظر إلى المتقدم بعين الجلالة لتقدمه ولا للمتأخر بعين الاحتقار لتأخره لأن الله لم يقصر البلاغة والعلم على زمن دون زمن، ولا خص به قوماً دون قوم، وقال: إن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه.... »[37]، وكما يبدو من النص أن ابن قتيبة حاول أن يتحرر من سيطرة الانموذج الجاهلي من خلال قوله السابق ,لكنه في التطبيق كان يدعو إلى اتباع نهج القصيدة الجاهلية[38].

وابن رشيق الذي ملأ كتابه بالدعوة إلينبذ التعصب للقديم حين مثل للشعر قال: « .... إنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين: ابتدأ الأول بناءً فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن، والقدرة ظاهرة على ذاك وإن خشن»[39].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن الأنموذج القديم يمثل الأحكام والإتقان والمتانة على حين أن المحدث يمثل الزينة والزخرف.

ومن الأمور التي تحكم القراءة الإلمام الثقافي لقارئ الشعر، وقد تنبه إلى ذلك نقادنا القدماء؛ فنادى بذلك ابن سلام الجمحي في كتابه (طبقات فحول الشعراء) حين قال: للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات ,منها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان، من ذلك أن اللؤلؤ لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره.... »[40].

ويرى الآمدي أن من يعرف بطول النظر إلى الشعر أقدر على قراءة الشعر ممن لم يعرف بذلك[41].

وقد عانى الشعراء من سوء فهم شعرهم ومن ثم اتهامهم بالقصور؛ فعبر المتنبي عن ذلك بقوله:

وكم من عائب قولاً صحيحاً وآفته في الفهم السقيم
ولكن تأخذ الآذان منه على قدر القرائح والعلوم[42]

ونستطيع أن نقول إن قراءة الشعر القديم في الغالب تعتمدُ على الذوق والأحكام الآنية دون تعليل ويمثل ذلك أحكام النابغة في سوق عكاظ، أو قول الحطيئة: «إن الشماخ أشعر غطفان»[43]، ولكنه حين سُئِلَ عن أشعر الناس قال: «الذي يقول:

ومن يجعل المعروف من دون عرضه يفره ومن لا يتق الشتم يُشتَمُش

فأقر أن أشعر الناس هو زهير»[44].

ويروى أن الحطيئة حين حضرته الوفاة قال: «أبلغوا غطفان أن الشماخ أشعر العرب»[45].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتواترت الروايات التي تشير إلى أن الحطيئة كان معجباً بشعر الشماخ.

وكثيراً ما يكون الحكم معتمداً على الذوق وبعيداً عن التعصب للذات أو القبيلة، ومن أمثلة ذلك ما حدث لجميل حين استمع إلى شعر عمر بن أبي ربيعة فاعترف أنه لا يستطيع أن يأتي بمثل جودة هذا الشعر واعترف بتفوقه عليه قائلاً «هيهات يا أبا الخطاب لاأقول والله مثل هذا سجيس الليالي وما خاطب النساء مخاطبتك أحد»[46].

ويصدر الحكم في الغالب بناءً على سماع بيت أو أبيات محددة، فالراعي النميري حين يستمع إلى بيتين من أبيات جرير يقول: «لو اجتمع على هذا الإنس والجن ما أغنوا فيه شيئاً، ويحكم الآلام على أن يغلبني مثل هذا....»[47].

وكانت مجالس الخلفاء مصدراً لقراءات الشعر وتقويمه، يذكر صاحب (الأغاني) أن جدلاً دار في مجلس أحد خلفاء بني أمية حول كُثير وعدي بن الرقاع العاملي فانتصر قوم لعدي وانتصر آخرون لكُثير، فلم يلبث جرير أن قال: «لقد قال كُثير بيتاً هو أشهر وأعرف في الناس من عدي نفسه»[48].

ولا شك في أن هذه الأحكام تخضع للذوق خضوعاً تاماً، وقد أفاض النقاد في الحديث عن أهمية الذوق، فالآمدي (ت 370هـ) يؤكد سيطرة الذوق ويدلل عليه بعدم اتفاق الناس في الحكم على الشعراء، وأيهم أشعر نظراً لاختلاف الأذواق والمذاهب[49].

وقبل ذلك فقد أكد قدامة بن جعفر (ت 337هـ) على أهميته، وأفاض في الحديث عنه، وإن لم يجعله وحده قادراً على الحكم على الشعر[50].

وأكثر القاضي الجرجاني (ت471هـ) من الحديث عن أهمية تنمية الذوق بالممارسة والتجربة ليحصل قارئ الشعر أو ناقده على الذوق المهذب الذي يدرك الجميل دون مشقة أو عناء[51]، وهو ما ذهب إليه كثير من النقاد فيما بعد، وعلى رأسهم ابن الأثير (ت 637هـ) في كتابيه (الجامع الكبير والمثل السائر)[52].

لقد بقي الذوق مسيطراً على القراءات؛ حتى عند من أدعى أنه يلتزم الموضوعية، وعدم الميل، ولعل الآمدي في موازنته بين أبي تمام والبحتري يعد أنموذجاً لذلك؛ فقد وعد الآمدي قُرّاءه بعدم الميل إلى أحد الشاعرين ولكنه أخفق في إخفاء ميله الواضح لشعر البحتري.

أنموذج لتعدد القراءات في النص الشعري

إن مقاصد القراءة متعددة مختلفة باختلاف الأفراد، فقد يكون

القصد مساءلة النص عن علاقته بكاتبه، وعمّ إذا كان يصلح أن يكون مدخلاً إلى معرفة شخصيته، وقد تكون القراءة من أجل البحث عن القيم الجمالية في النص، وتصنيفه بعد ذلك، والحكم عليه من خلال هذه القيم، وقد تكون القراءة وسيلة للموازنة بين غرضين أو فنين بلاغيين. وقد تكون بسبب البحث عن الأصالة في النص، ومدى أخذه أو تأثره بنصوص سابقة أو معاصرة له، وقد تكون بسبب البحث عن الشاهد اللغوي أو النحوي، وقد يكون الهدف من القراءة تتبع أخطاء الشاعر اللغوية والوقوف عند استخدامه لبعض الكلمات التي لا أصل لها في اللغة، وقد يكون الهدف محاكمة الشاعر لخروجه عن قواعد النحو والتصريف، وقد يكون هدفها تعقب الأوزان والقوافي ومدى التزام أو خروج الشاعر عن قواعدها، وقد يكون الهدف البحث عن مطالع القصائد ومدى ملاءمتها للغرض، ويتبع ذلك الحديث عن المقدمة وحسن التخلص أو سوئه والخاتمة وغير ذلك مما يتعلق ببناء القصيدة، وقد يكون الهدف الموازنة بين هذا وذاك من الشعراء؛ ثم النص على أيهما أشعر وأيهما أكثر التزاماً بعمود الشعر ومألوف العرب... إلخ.

وقد أشاد النقاد القدماء بالشعر الذي يملك القدرة على إثارة التفكير والمعاني المقَّنعة التي تترك نفس القارئ في شغف دائم للوقوف على حقيقتها؛ فهذا الجرجاني يقول عن المعنى والصورة التي يكون عليها: «أن يكون كالجوهر في الصدف لا يَبْرُز لك إلا أن تشقه»[54]. كما أن الجاحظ احتفل بالمعنى المبدع وقال عنه: «لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب؛ كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم؛ كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب؛ كان أبدع»[55].

يبدو مما قاله الناقدان أن النص الذي يتميز بالغموض - الذي

لا يصل إلى التعمية أو يحول الشعر إلى أحجية ولغز - هو الذي يستنفر القارئ لأنه يجد فيه فضاءً رحبا من الدلالات فيدخل معه في حوار محاولاً استنطاقه ليكشف فيه ما لم يكتشفه غيره، وهو يعتمد في ذلك على ثقافته وذوقه.

قد يبدو مما ذكرنا أن النصوص الغامضة هي وحدها القابلة لتعدد القراءات واختلاف التأويلات، ولكن الواقع عكس ذلك، لذا فقد اخترنا نصاً واضح الدلالة بيّن القصد قريب المراد ومع كل ذلك فقد تعاور على قراءته عدد من النقاد الكبار قديماً أو حديثاً، وكل واحد منهم أدلى بدلوه محاولاً أن يستخرج معاني اختبأت في مكامن النص و أثناء التعبير.

والنص الذي نحن بصدد قراءته ينسب إلى ثلاثة من الشعراء هم: كُثير عزة، ويزيد بن الطثرية، وعقبة بن كعب بن زهير، وسنلاحظ أن النقاد ذهبوا في قراءاتهم مذاهب شتى: فمنهم من قرأه قراءة حرفية، ولم يجد فيه إلا ألفاظاً فصيحة، ومنهم من حلله تحليلاً أسلوبياً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحدث الأبيات عن رجل أتمّ مع أصحابه مناسك الحج، وتصف عودتهم إلى بلادهم فرحين بذلك مغتبطين بأن مَنّ الله عليهم بإتمام مناسكهم، يقول الشاعر:

ولما قضينا من منىً كلَّ حاجةٍ ومسَّح بالأركان مَن هو ماسحُ

وشدت على دهم المهاري رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائحُ

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطحُ[56]

تناول ابن قتيبة (ت 276) الأبيات في معرض حديثه عن ضروب الشعر ,وجعلها انموذجاً للشعر الذي جاد لفظه وخلا من المعنى، فهو يؤكد جمال ألفاظها، وحسن مخارجها، ثم ينثرها نثراً يفقدها كلَ ما تحمل من

إيحاء وقوة تأثير فكأنه بذلك تناول عقداً جميلاً من الجواهر فحله وبدد جواهره.

إن ابن قتيبة لم يلتفت إلى العالم التخييلي الذي بناه الشاعر، فلم يرَ في الأبيات إلا خبراً أراد الشاعر إيصاله، ولم يلمس خلف هذه الألفاظ التي أعجب بها معنىً يستحق أن يقف عنده ولعله كان يبحث عن المعنى الأخلاقي الذي يرى أن الشعر الجيد لابد أن يُعَبّرْ عنه، يعزز ذلك الأمثلة التي أوردها لمَا حَسُن لفظه ومعناه، أو ما كان في رأيه يمثل الجودة معنىً ولفظاً.

إن ما تشيعه الأبيات السابقة في النفس من أحاسيس صادقة، ومشاعر ألفة بين الأصحاب، لم ينفذ إلى وجدان ابن قتيبة، لذا لم يشارك الشاعر سعادته، ولم يلتفت إلى ما أضفته هذه السعادة على الأبيات من معانٍ، فأعلن أن الأبيات لا تقول شيئاً، ولعل انشغال ابن قتيبة بالتصنيف، وإصراره على تجزئة بيت الشعر إلى لفظ ومعنى، ومحاولة الفصل بينهما شغله عن البحث والتعمق في مضمون الأبيات، فلم ير إلا رشاقة اللفظ المفرد وفصاحته وسلاسته.

وتناول أبو هلال العسكري (ت 395) في كتابه (الصناعتين) هذه الأبيات، ولم يضف على ما قاله ابن قتيبة شيئاً يُذكر، فقد ركز على ألفاظها واصفاً إياها بالعذوبة والسلاسة والسهولة، ومن أجل تلك الألفاظ أدخلها أبو هلال ضمن الشعر الجيد[57]، وكأن أبا هلال بهذا يرى أن اللفظ هو الذي يميز جيد الشعر من رديئه.

أما ابن جني في (الخصائص) (392هـ) فقد أورد الأبيات في باب الرد على من ادعى العناية باللفظ وإهمال المعنى، واستطاع أن يكشف في الأبيات كثيراًمن المعاني التي لم يكتشفها مَنْ سبقه، ويقف عند الإيحاءات والدلالات العاطفية كالتشاكي والتلاقي، وما يدور بين الأحبة

من الأحاديث، كما كشف عن معاني التعريض والتلميح التي تختبئ وراء الأبيات ويشير إلى قلة بصيرة ابن قتيبة تلميحاً لا تصريحاً، وأوضح أن سبب عدم التوصل إلى ما وصل إليه من معانٍ هو جفاء طبع الناظر، وخفاء غرض الناطق.

ويقف عند قول الشاعر (وسالت بأعناق المطي..... إلخ) فيرى أن في هذا التعبير من الفصاحة ما لا خفاء به مؤكداً أن هذه الزخرفة في الألفاظ، وهذا التدبيج ما هو إلا خدمة للمعنى، وعناية به، وتوصلاً لإبرازه[58].

إن الأبيات في نظر ابن جني هي معانٍ أرادها الشاعر وقصد إليها فبحث لها في الكلام عن لبوس يزيدها وضوحاً وقدرة على النفاذ، والتفت ابن جني إلى الوسائل التعبيرية التي أكسبت الأبيات الجمال.

أما الباقلاني(ت 403) في (إعجاز القرآن) فقد أورد الأبيات ممثلة للشعر الحسن الذي خلا من الفائدة، وإن كان لفظه حلواً فهي في رأيه حلوة الموقع قليلة الفوائد[59].

http://Archivebeta.Sakhrit.com

ووقف عبدالقاهر الجرجاني عند هذه الأبيات في معرض حديثه عن الاستعارة، وهو بعد أن يشرح الأبيات يرفض أن يكون جمالها عائداً إلى سلاسة ألفاظها، مؤكداً أن ذلك يكمن في التلاحم بين ألفاظها ومعانيها لافتاً في الوقت نفسه إلى ما يثيره هذا التلاحم في الأبيات من ألفة بين الأصحاب، وأنس بين الأحباب وما ينقله من أحاسيس قائلها بالفرحة بالإياب وتنسم روائح الأحبة والأوطان، واستماع التهاني والتحايا من الأخوان، ويقف طويلاً عند الاستعارة في البيت كاشفاً عن أهميتها في تصوير الجو النفسي الذي كان ينعم به الشاعر مع رفاقه.

وتحدث عبدالقاهر الجرجاني من خلال هذه الأبيات عن بعض النقاد الذين أسرفوا في تعظيم الألفاظ مقاوماً هذا التيار، مفنداً آراءهم، مؤكداً

أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولكن الفضيلة وخلافها تثبت لها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى اللفظة التي تليها، وضرب أمثلة لألفاظ تكون مقبولة في موضع ومستكرهة في موضع آخر مؤكداً أن الألفاظ أوعية المعاني، والمعاني هي المالكة لسياستها المستحقة لطاعتها.

وحول فصاحة الألفاظ: ذكر عبد القاهر أن اللفظ يكون فصيحاً من أجل مزية تقع في معناه لا من أجل جرسه وموسيقاه، وهكذا نرى أن عبدالقاهر فَجَرَ في الأبيات السابقة كثيراً من المعاني التي أغفلها ابن قتيبة، والتي عرض لبعضها ابن جني، فأصبحت المعاني سلسلة يوصل بعضها إلى بعض، وإلى هذه المعاني الإضافية ترجع الفضيلة والمزية ,كما أن أحداً من النقاد القدماء باستثناء عبد القاهر - فيما أعلم - لم يلتفت إلى هذه النقطة التي تحدث عنها المعاصرون وسموها معنى المعنى وهو الاصطلاح الذي أطلقه عبد القاهر في (دلائل الإعجاز)[60].

وتناول ابن الأثير(ت 637) الأبيات مستفيداً من وقفات مَن سبقه وخاصة ابن جني وعبد القاهر الجرجاني مبدياً إعجابه الشديد بالاستعارة (وسالت بأعناق...)، ويتبنى رأي ابن جني في جعل الألفاظ خدماً للمعاني فيقول «فالعرب إنما تحسن ألفاظها وتزخرفها عناية منها بالمعاني التي تحتها فالألفاظ إذن خدم للمعاني والمخدوم لا شك أشرف من الخادم فاعرفْ ذلك وقسْ عليه..»[61].

أما إذا انتقلنا إلى قراءة معاصرة للأبيات وجدنا العقاد يقف عند هذه الأبيات، وينعي على الذين وجدوا فيها ألفاظاً وصياغة وطلاوة عبارة جاعلين ذلك أساس جمالها، ويعترف أن الأبيات من أعذب الشعر وأسلسه، ولكنه لا يجعل فضيلتها في ذلك، وإنما يردّ حسنها إلى الصور الخيالية التي احتوتها والخواطر المتساوقة، ويرى أنها لو نقلت إلى لوحة

لملأت فراغاً من الشريط المصور لا يملأه أضعافها من قصائد المعاني لأنها تنقل للمتلقي صور الحجيج غادين رائحين يجمعون متاعهم ويشدون رواحلهم، يحثهم الشوق إلى أوطانهم بعد أن قضوا فريضتهم، ويبدي العقاد إعجابه بصورة الإبل التي رسمها الشاعر وأعناقها تنساب كما تنساب الأمواج، الناس يتجاذبون أطراف الحديث، ويتطارحون الأخبار من الروايات والأنباء، ويذهبون بذلك كل مذهب تلم به الأذهان في حشد كثير مختلف الأوطان والأعمار متباين التجارب والأطوار، وينتبه العقاد إلى أن الأبيات حملت في طياتها صورة القائل وما في نفسه من الشجن واللوعة يقول «فإذا أنت من الأبيات في وادٍ يموج بالمشاهد، ويتتابع بدواعي الشعور وفي ذلك على ما نرى شيء غير اللفظ السهل الذي يحسب قوم من النقاد أنه كل ما في هذه الأبيات من فضيلة الجودة ومزية الإعجاب..»[62].

وواضح أن وقفة العقاد لا تختلف عن وقفة عبدالقاهر، وإن كان العقاد أكثر تفصيلاً في الأثر النفسي الذي تعكسه الأبيات وواضح أيضًا أن وقفته هي رد صريح على ما قاله ابن قتيبة عن هذه الأبيات، وإن لم يصرح بذلك.

ووقف مصطفى ناصف عند هذه الأبيات وقفة مختلفة تماماً عما مضى؛ فهو يرى أن من الجائز أن تكون الاستعارة في البيت الأخير ذات دلالة أسطورية تعني توزع النفس وخروج العواطف عن حدود الضبط والنظام التام، فسيل الماء الذي استخدم في التعبير عن العودة، وهي من التصورات الأساسية الثرية في العقل البشري، يصحبه قدر كامل من الإحساس بالتوتر، ويلمس في الأبيات رنة أسى وألم، ويرى أن المسح عملية تعبر عن مواجهة الضعف، والشعور بالوحدة عند الشاعر في قلب هذا التجمع الذي تحدث عنه، ويقف طويلاً عند الفعل (سالت) فيرى أنه

يحمل إمكانيات من الدلالة، وينقل قولاً (لريتشاردز) فحواه: أن الدلالات يتسرب بعضها إلى بعض فيجعل من عنصر الدمع جزءاً من معنى السيل ,وأن استخدام هذه اللفظة يظهر فكرة الأحزان الغامضة التي يحسها الناقد وهو يقرأ هذه الأبيات ,وأن هذه الأحزان شملت الناقة والإنسان(63).

وهكذا يتبين لنا أن النص الجيد يُولَد مع كل قارئ فهو متجدد الدلالة، يدعو إلى استكشاف خباياه فينفتح أمام قارئه الماهر على أفق واسع من الدلالات، ولا يمكن الوصول إلى ذلك إلا بالتأمل الطويل، واستبطان النص للبحث عن المعاني التي اختبأت وراء الألفاظ.

ولاحظنا أن القراءة تعتمد على الذوق أولاً وعلى الثقافة اللغوية ثانياً؛ لأن القراءة تعيد تشكيل النص في نسق لُغوي مختلف عنه، معتمدة على استحضار العناصر الغائبة عن طريق التأويل.

ولاحظنا أن هذه القراءات كلها منبثقة من الإعجاب بالنص فابن قتيبة معجب بالألفاظ التي ترتاح لها الأذن، وقامت قراءته على الفصل بين الألفاظ والمعاني، ثم جاء أبو هلال وقرأ ابن قتيبة، واستشهد بالأبيات لأنها تتماشى مع المقاييس التي وضعها للشعر الجيد وهو أن يكون لفظه حلواً ومعناه وسطاً.

أما ابن جني فقراءته للأبيات منبثقة من معارضته لمن فصل بين اللفظ والمعنى وجعل العناية بالألفاظ من أجل الألفاظ لا من أجل المعاني التي وراءها؛ فهو يؤكد أن الاهتمام باللفظ جاء من الاهتمام بالمعنى لأنه يرى أن الألفاظ خدم للمعاني، ومن هذا المنطلق راح يبحث عن معانٍ في هذه الأبيات فعثر على الكثير.

واستثمر عبدالقاهر الأبيات لتأكيد نظريته في النظم مثبتاً أن الكلام يَحسن أو يسوء وفقاً لنظمه لا لألفاظه المفردة أو معانيه وحدها.

والخلاصة أن النص الشعري حمّال أوجه يحتمل قدراً غير محدود من الشروح والتأويلات وأن عناصر الشعر تتجاوز الألفاظ الجميلة أو المعاني المبتكرة.

إن الفهم المتجدد للنصوص هو سبب خلودها وبقائها حية مع كل جيل.

لقد ارتاح المتنبي وأراح حين نام عن شوارد شعره، وجعل الناس يختصمون وكأنه يعترف أن القصيدة بعد قولها تنتقل ملكيتها إلى الناس يفسرونها كما يشاؤون.


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

1) راجع معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: د. سعيد علوش، ص 175 الطبعة الأولى، االدار البيضاء، المغرب 1985م.

2) راجع معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة، وكامل المهندس، ص86، مكتبة لبنان 1984م.

3) راجع جمرة النص الشعري :لعز الدين المناصرة، ص 468، ص 471، عمان، الأردن 1995م. فقد ذكر المؤلف ستة وعشرين منهجاً.

4) راجع دروس في السيميولوجيا: لرولان بارت، ترجمة عبدالسلام بن عبدالعالي ص 85، المغرب، الطبعة الثامنة.

5) راجع حول هذا الموضوع: مجلة كتابات معاصرة العدد الثامن 1990، مقال للدكتور/ فاضل ثامر، ومجلة عالم المعرفة، العدد 164 الكويت 1413هـ-1992م مقال: (بلاغة الخطاب وعلم النص) للدكتور صلاح فضل، (بنية الخطاب النقدي) للدكتور حسين خمري، ص 79، بغداد 1990م، (شفرات النص) دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، للدكتور صلاح فضل ص 149-159، الطبعة الثانية 1995م (في نظرية الأدب) مقالات ودراسات: تأليف إيش وفان كيك - جان كوهن - جان ستار وبانسكي، ترجمة د. محمد العمري (كتاب الرياض رقم 38) يصدر عن مؤسسة اليمامة ص 55 وما بعدها.

6) راجع مجلة ألف 1985م، مقال لحسن حفني ص 15-15.

7) راجع تشريح النص للدكتور عبدالله الغذامي ص 135 بيروت 1985م.

8) راجع حول هذا الموضوع: التركيب اللغوي للأدب: لطفي عبدالبديع، ص 141، دار المريخ للنشر، ط 1409هـ-1989م. وسلسلة ندوات صناعة المعنى وتأويل النص، منشورات كلية الآداب بمنوبة، تونس 1992م بحث تحت عنوان (معاني النص الشعري): لمحمد عبدالعظيم، ص 220.

9) لسان العرب لابن منظور ط دار لسان العرب ج 2 ص 142، وتاج العروس للزبيدي تحقيق: عبدالستار فراج ط 2 1407هـ-1986م الكويت ج 1 ص 370 مادة (قرأ)، وتعريف الزبيدي لا يختلف عن تعريف ابن منظور، وقد تعددت الأقوال في اشتقاق لفظة القرآن فذهب القرطبي إلى أنه مشتق من القرآتن (راجع الجامع لأحكام القرآن) للقرطبي ج 1 ص 674 مصر، ط: دار الشعب.

10) راجع حول هذا الموضوع: منجد المقرئين لابن الجزري (أبو الخير بن محمد) ص 3 وما

بعدها ببيروت ط دار الكتب العلمية 1400هـ - 1980م، و(البرهان في علوم القران للزركشي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر ط 3 1400هـ-1980م ج 1 ص318 ، و(القراءات القرآنية) للدكتور عبدالهادي الفضلي ص 56 ط 2 دار القلم بيروت 1980م، و(مناهل العرفان) للزرقاني ج 1 ص 412، مطبعة الحلبي ط 3.

11) راجع لسان العرب الطبعة السابقة ج 5 ص 1095، وتاج العروس، الطبعة السابقة ج1 ص 323.

12) راجع لسان العرب ج1 ص 172.

13) راجع كتاب (التعريفات) للعلامة: علي محمد الشريف الجرجاني، ص 52 بيروت، مكتبة لبنان 1969م.

14) راجع (فتح الباري في شرح صحيح البخاري لابن حجر العسقلاني (ت 852) ج 7 ص2 المطبعة الأميرية، القاهرة 1300هـ - 1301هـ.

15) راجع لسان العرب م 2 إعداد: يوسف خياط - دار لسان العرب، بيروت ص 292، يقول ابن منظور بعد حديث طويل: «الشرح: الكشف، يقال: شرح فلان أمره أي أوضحه، وشرح مسألة مشكلة: بينها، وشرح الشئ يشرحه شرحاً: فتحه وبَيّنَهُ وكشفه، وكلما فتح من الجواهر فقد شُرِحَ، شرحتُ الغامض فسرتُهُ، ومنه تشريح اللحم».

16) راجع حول هذا الموضوع على سبيل المثال: الكامل في التاريخ، لابن الأثير الجزءان الخامس والسادس، دار الكتب العلمية، د.ت، تاريخ الرسل والملوك: للطبري ج 11، مكتبة خياط، د.ت، وضحى الإسلام: أحمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت 1936م، تاريخ الفلسفة في الإسلام: دي بورت، ترجمة عبدالهادي أبو ريدة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، راجع مختصر تفسير ابن كثير: تحقيق محمد علي الصابوني، الناشر المكتب الثقافي الأزهر - مصر ج 1 ص 262-267 : فقد فصل ابن كثير في الجدل الذي دار حول قراءة هذه الآية الكريمة.

17) راجع حول هذا الموضوع : التنبيه والرد على أهل الأهواء والبدع لأبي الحسن الملطي (ت 377هـ) تحقيق محمد الكوثري: ط 1949م، الرد على المنطقيين لشيخ الإسلام ابن تيمية، وشفاء العليل لابن قيم الجوزية (ت 751هـ): القاهرة: مكتبة التراث. الفَرق بين الفَرق: للبغدادي (ت 429هـ) تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد - بيروت، الفرق الكلامية الإسلامية مدخل ودراسة للدكتور علي عبدالفتاح المغربي ط 1 القاهرة:1407هـ 1986م، الفصل في الملل والأهواء والنحل :لابن حزم (ت 456هـ) دار المعرفة بيروت 1395هـ - 1975م.

18) ضحى الإسلام: لأحمد أمين، المدارس النحوية: د. إبراهيم السامرائي ط 1 دار الفكر

1987م، مدرسة البصرة النحوية: عبدالرحمن السيد، القاهرة 1968م، مدرسة الكوفة: مهدي المخزومي ط 2 1958م.

19) راجع البيان والتبيين للجاحظ: تحقيق عبدالسلام هارون، ج 1 ص 115-116، ط4 القاهرة: مطبعة الخانجي.

20) راجع حول هذا الموضوع: مختصر تفسير ابن كثير: اختصار محمد علي الصابوني (تفسير سورة المائدة) ج 1 ص488، الناشر: المكتب الثقافي - القاهرة. (الحجة في القراءات السبعة) لابن خالويه: تحقيق عبدالعال سالم ص 129 ط 3، دار الشروق 1399هـ -1979م، فتح القدير الجامع بين فنيّ الرواية والدراية من علم التفسير: للشوكاني ج 2، ص 18-16 ط دار الفكر د.ت والراجح هو غسل القدمين إلى الكعبين كما ورد في الأحاديث المتواترة عن الرسول - صلى الله عليه وسلم -.

21) راجع حول هذا الموضوع: النشر في القراءات العشر: لابن الجزري، بيروت دار الكتب العلمية. جامع البيان عن تأويل القرآن: للإمام الطبري، مذاهب التفسير الإسلامي: لكولدزيهر، الحجة في القرآءات السبعة: لابن خالويه: تحقيق عبد العال سالم ط 3، دار الشروق 1399هـ -1979م. معرفة القراء الكبار: للذهبي (أبو عبدالله محمد بن أحمد) تحقيق: بشار عواد وآخرون، ط 1 مؤسسة الرسالة 1404هـ -1984م. الدر المنثور في التفسير بالمأثور :للسيوطي (عبد الرحمن جلال الدين) بيروت: دار المعرفة، مباحث في علوم القرآن: لصبحي الصالح، ط 3 دار العلم للملايين 1964م، القراءات في نظر المستشرقين والملحدين :لعبد الفتاح القاضي، المدينة المنورة: مكتبة الدار.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

22) راجع الشعر والشعراء لابن قتيبة (عبدالله بن مسلم الدينوري (ت 276هـ): تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، ج 1 ص303 مصر: دار المعارف 1386هـ -1966م.

23) الأغاني: لأبي الفرج الأصفهاني، ج 15 ص297 ط: بيروت 1374هـ-1955م، وورد الخبر في كثير من المصادر الأخرى منها العمدة تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد ج1 ص 95 ط دار الجيل.

طبقات فحول الشعراء: لابن سلام (231هـ): تحقيق محمود محمد شاكر، ج 1 ص 3 القاهرة 1394هـ-1974م.

25) راجع الشعر والشعراءج 1 ص 143، الكنف: الستر.

26) راجع: تاريخ النقد الأدبي عند العرب - من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري المرحوم الأستاذ: طه أحمد إبراهيم ص 22 ط 1 بيروت: دار القلم 1988م.

27) راجع الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: للمرزباني، أبو عبدالله بن عمران بن موسى (ت 384هـ) ص 362، القاهرة.

28) المصدر السابق ص 50.

29) نفسه ص 70.

30) راجع الموشح ص 69.

31) راجع الخصائص: أبو الفتح بن جني تحقيق محمد علي النجار، ج 1 ص 239، ومعجم الأدباء: لياقوت الحموي، تحقيق د.س مرجليوث ج 2 ص 104: مطبعة هنية 1924م.

32) راجع الموشح ص 465.

33) المصدر نفسه ص 62.

34) راجع منهاج البلغاء وسراج الأدباء لأبي الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ص 159 ط 3 بيروت: دار الغرب الإسلامي 1986م.

35) راجع أخبار أبي تمام: للصولي أبو بكر محمد: تحقيق خليل عساكر وآخرين ص 176، القاهرة 1937م والموازنة للآمدي: تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد ص 23.

36) راجع فحولة الشعراء: للأصمعي ص 12.

37) الشعر والشعراء ج 1ص 76.

38) راجع قول ابن قتيبة في (الشعر والشعراء)، ج 1 ص 63.

39) العمدة في صناعة الشعر ونقده: لابن رشيق: تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، ج 1 ص 92.

40) طبقات فحول الشعراء: الطبعة السابقة ج 1 ص 5.

41) راجع الموازنة بين الطائيين: للآمدي: تحقيق السيد أحمد صقر ج 1 ص 49، مصر دار المعارف.

42) ديوان أبي الطيب المتنبي: شرح أبي البقاء العكبري، ج 4ص 120. ط دار المعارف بيروت. د.ت.

43) راجع الشعر والشعراء، ج 1 ص 201.

44) راجع الأغاني ج 2، ص 175 ط بيروت، والشعر والشعراء ج 1 ص 324.

45) راجع تجريد الأغاني: لابن واصل الحموي، ج 3 ص 1057 ط بولاق.

46) راجع الأغاني، ج 1 ص 118-119، سجيس الليالي: طوال الليالي، فكأنه يقول لا أستطيع ذلك أبداً.

47) راجع الأغاني، ج 8 ص 9، وأخبار أبي تمام: للصولي، ص 179.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

48) راجع تفاصيل الخبر في تجريد الأغاني: ج 3 ص 1098 وبيت كُثيرّ هو:

أألن زَمّ أجمالُ وفـارق حـيرة وصاح غراب البين أنت حزين

49) راجع الموازنة: للآمدي: تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، ج 1 ص 11. 1944 م .

50) راجع عيار الشعر: لقدامة بن جعفر: تحقيق كمال مصطفى، ص 14 الناشر مصر: مكتبة الخانجي 1963م.

51) راجع الوساطة بين المتنبي وخصومه: للقاضي الجرجاني: تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم ،علي البجادي ص 15، مطبعة البابي الحلبي د.ت.

52) راجع المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: لضياء الدين بن الأثير: تحقيق د.أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، ج 1ص 48، ط 2 الرياض منشورات دار الرفاعي.

53) راجع الموازنة: للآمدي، فمن خلال أقوال الآمدي يظهر ميله إلى البحتري، ويتجلى ذلك في المحاورة التي دارت بين صاحب أبي تمام وصاحب البحتري ،انظر، ج 1 ص 11.

54) راجع من قضايا النقد الأدبي: بدوي طبانة ص 154.

55) راجع البيان والتبيين: للجاحظ: تحقيق عبدالسلام هارون ج 1 ص 89-90 ط 4 مطبعة الخانجي.

56) راجع الشعر والشعراء: لابن قتيبة: تحقيق أحمد محمد شاكر، ج1 ص 66 القاهرة 1966م.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

57) راجع الصناعتين: لأبي هلال العسكري ص 42 ط 1 الآستانة.

58) راجع الخصائص: لابن جني: تحقيق محمد على النجار ج 1 ص 217-221 القاهرة.

59) راجع إعجاز القرآن: للباقلاني: تحقيق السيد أحمد صقر ص 339، القاهرة دار المعارف.

60) راجع أسرار البلاغة: لعبدالقاهر الجرجاني: تحقيق ت.هـ رتز ص 21-28 استامبول مطبعة وزارة المعارف 1954 1م.

61) راجع المثل السائر: لابن الأثير: الطبعة السابقة، ج 2 ص 69.

62) راجع مراجعات في الآداب والفنون: عباس محمود العقاد ص 52-53 بيروت المكتبة العصرية.

63) نظرية المعنى في النقد العربي: د مصطفى ناصف 54-57 ط 2 دار الأندلس 1401هـ-1981م.



اتجاهات غير تقليدية في قراءة القدماء للنصوص

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السيد إبراهيم

ملخص البحث

يتناول البحث ثلاثة أنماط غير تقليدية من قراءة القدماء للنصوص. هذه الأنماط تختلف عن الاتجاهات السائدة في قراءة النصوص وفهمها. فهي لا تمضي على ما اعتاده شراح الأدب ونقاده في العصور القديمة. النمط الأول قراءة الشعراء أنفسهم لما انتهى إليهم من التراث الشعري، على نحو ما يظهر في طرائق تعاملهم معه في أشعارهم. وهي قراءة لم يكف الشعراء عنها يوماً، وهي مع ذلك أقل القراءات حظوة بعناية الدارسين. كعب بن زهير مثلا يقرأ شعر أوس بن حجر - رائد هذه المدرسة الشعرية التي ينتمي إليها كعب، ويرسم رؤية مغايرة لرؤيته من خلال تلك القراءة، وذلك من خلال تقنيات خاصة كاستعمال أوزانه وتيماته وتعبيراته، بل وأجزاء من بعض أبياته الشعرية. ويقرؤه بالطريقة نفسها غيره من الشعراء، كالشماخ بن ضرار وعبدة بن الطبيب وغيرهما. وهناك نصوص قرآنية قرأها الشعراء كذلك كسورة الرحمن التي استخلص منها بعض الشعراء معاني اعتمد عليها في عمله الشعري في القصيدة، وإن كان لم يصرح بكلمة واحدة من السورة لكنه استعمل ما فيها مما يمكن أن نسميه البنية العميقة.

هذا النمط من القراءة يحتاج من ناقد الأدب نفسه جهدا خاصا في تبينه خلال النصوص، حتى لا يقع فيما وقع فيه شراح القرن الثالث الهجري ومن بعدهم، حين رأوا ذلك ضرباً مما سموه بالسرقات الشعرية، بدلاً من أن يلحظوا الفروق الدقيقة بين أقوال الشعراء التي يمكن أن تكون

مدخلا لفهم رؤاهم وفلسفاتهم، وحتى لا يقع كذلك فيما وقع فيه الباحثون المحدثون من أصحاب القول بنظرية الشعر الشفوي الذين يرون ذلك راجعاً إلى كون هذه القصائد التي تشتمل على هذه الظاهرة من الشعر الشفوي الذي يقال ارتجالاً.

ومثل ذلك نمط آخر يختفي كذلك تحت ظاهر النصوص، ويتمثل في أخبار الشعراء الأقدمين التي قد يمكن أن تكون قراءة متعمقة لأشعارهم. والمثلان اللذان أتناول ذلك من خلالهما أخبار امرئ القيس وأخبار ذي الرمة. ولا يمكن إلا من خلال قراءة شعر الشاعرين على غير العادة التي جرت عليها قراءتهما أن نتبين أن هذه الأخبار ما هي إلا قراءة أخرى لأشعارهما. فهي - أعني الأخبار - وإن لم تكن شعرا، تجري مجرى الشعر في كونها نصوصا تتطلب من قارئها نوعا آخر من القراءة.

ثم هناك نمط ثالث من القراءة غير التقليدية يتمثل في بعض شروح النصوص الشعرية أو ما يماثلها من ضروب التعبير، فيصرفها عن ظاهر المعنى وما يمكن أن يحتمله اللفظ بذاته، ويوجهها إلى آفاق جديدة من المعاني. وهو ضرب من القراءة الرمزية، لكنها الرمزية المبيّتة، أو الأليجورية allegorical. ولدينا مما نتناوله في هذا الصدد مخطوطتان يرجع تاريخ تأليفهما إلى زمن واحد تقريبا، هو القرن الثاني عشر للهجرة. وطريقتهما في الشرح واحدة. أما الأولى فشرح لقصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير. والثانية رسالة لبعض الأزهريين، وهو الشيخ السجاعي (ت 1197هـ) يشرح فيها بعض ما كان يجري على ألسنة العامة في زمانه من بعض الأقوال التي تشبه الشعر ولم يزل الصبيان في قرى مصر يتصايحون به إلى اليوم، من قولهم: «أبو قردان، زرع فدان إلخ». وهي مقطوعة تشبه ما يعرف في الآداب الأوربية بالسونيتة sonnet من جهة تألفها من أربعة مقاطع، كل مقطع فيها يحتوي على قوافيه

الداخلية. إلا أن الذي يلفت النظر في هذا الشرح ادعاؤه أنه يمضي على ما سماه صاحبه «الطريقة المنيفة»، مما يقطع بأن هذا كان نهجاً في شرح الشعر متبعاً في بعض حقب الثقافة العربية لم تتبين لنا معالمه على نحو واسع.

***

الشعراء وقراءة النصوص

أما قراءة الشعراء بعضهم بعضاً أو قراءتهم للنصوص بوجه عام، فهذا باب واسع في الشعر العربي. وهو سبيل لا محيد عنه للاهتداء إلى فهم الشعر القديم. الشعراء يقرءون شعر من سبقوهم ويفهمونه على وجه خاص. وهذا الفهم يمكن استنباطه من أشعارهم إذا استطعنا أن نتبنى بعض الاستراتيجيات النافعة في فهم الشعر. وهذا شيء تناولته في مواضع متفرقة من أبحاث مختلفة، وضربت له أمثلة من شعر كعب وغيره من الشعراء،كقصيدته في مدح الرسول وأصحابه والقصائد التي قيلت على غرارها، لكن تختلف عنها في موضوعاتها، كقصيدتي الشماخ وعبدة بن الطبيب. وكما حاول بعض نقاد نظرية التلقي قراءة بعض الأعمال الأدبية في ضوء بعض، وحاول غيرهم من نقاد الفن قراءة بعض لوحات الفن في ضوء ما سبقها من لوحات، كلوحة «العذراء والطفل» التي تكررت عند فنانين مختلفين، فقد يمكننا كذلك أن نقرأ لامية كعب في ضوء لاميات أخرى لشعراء آخرين. ونحن هنا في الحقيقة إنما نقرأ قراءة الشعراء لما سبقهم من أعمال أدبية. فهذه القصائد تشترك في الوزن والقافية وكثير من التعبيرات والتراكيب اللغوية، كأن الشاعر كان يعمد فيها عمداً إلى لفت الانتباه إلى أنه ينشئ قصيدته في ضوء قصيدة أخرى. وهذا هو حال قصيدة الشماخ، «فإن الشاعر بافتتاحه القصيدة

بـ «بانت سعاد» بالإضافة إلى استعماله تراكيب خاصة جاءت في قصيدة كعب، كان كأنما أراد أن يصوغ تجربته الشعرية في ضوء تجربة كعب». فهمُ قصيدة الشماخ إذاً يتطلب أن نفهم كيف تلقى قصيدة كعب، أو أن نسأل: ما المعاني التي كانت في ذهنه منها حين أراد استدعاءها في شعره؟ «وإن كان ذلك يتطلب عند التحليل مجهوداً متصلاً ونظراً في الشعر مستمراً للوصول إلى أفق نهائي مفترَضٍ من المعاني تنتهي إليه تجربة كل من الشاعرين في القصيدة». والإطار الذي تتحرك فيه لامية كعب الذي كان قد أهدر دمه إنما هو إطار «الشكل»، أو الموت المحكوم عليه به: «إنك يا ابن أبى سلمى لمقتول». أما لامية الشماخ، ففيها قصة الأتان الوحشية التي أحجمت عن ورود الماء لرؤيتها كمون الموت فيه. فكل مورد تعرفه يكتنفه الموت والخطر، حتى تذكرت مورداً آمنا، فهوت إليه، لكن «كان عنده جماعة من الثكالى يندبن ويرددن نشيداً خالداً حزيناً............ جماعة من الحمام الورق قائمة كعهدها تردد فوق الماء نشيدها الخالد: هديل، تدعو به الهديل الذي هلك على أيام نوح». وفي هذه القصة المهمة يعنينا أن نذكر أن الأتان حين خرجت من الماء كانت قوائمها مكسوة بسروال من الطحلب. وهذا أمر له دلالته لأنه يعيد إلى ذهن قارئ قصيدة الشماخ صورة صغار النعام التي انشق عنها البيض الذي اشتملت عليه أسافلها، فكان لها كالسروال. وهي قصة أخرى يتطرق إليها الشماخ في قصيدته. وهنا نقول «إن خروج الصغار من البيض يشبه خروج الأتان من الماء، من حيث كانتا صورتين لميلاد حياة جديدة وابتهاج بها». و هذه في الحقيقة تجربة كعب بن زهير المسلم الذي انخرط في الإسلام بجوارحه وهو الذي كان قد أحاط به الموت حتى تخلى عنه عشيره. فإذا «كانت تجربة الشكل هي التجربة التي ينتهي إليها الأفق النهائي في قصيدة كعب، وإذا كانت تجربة الحياة التي تكتنفها الأخطار أو الميلاد الذي ينبثق عن الظلمات هي الأفق النهائي لتجربة الشماخ -

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسب النتائج التي ينتهي إليها تحليل القصيدة، فربما صح أن نقول إن الشماخ أراد أن يدعو الأذهان إلى استحضار تجربة كعب».

ومثل هذا يقال في لامية عبدة بن الطبيب - هذا الجندي الإسلامي في حروب القادسية الذي كان مأخوذاً بجو المدينة وما فيه من مرح وفتنة وزخرف، كما تظهرنا على ذلك قصيدته، «ولكن اختياره الوزن والقافية اللذين اختارهما كعب، ثم استعماله المعاني والتعبيرات التي استعملها، كل أولئك لابد أن يشير إلى شئ» - إلى أفق بعينه من المعاني. وقد يظهر هذا الأفق في ضوء قصيدة كعب أو في ضوء قصيدة طفيل (طفيل الغنوي قبلهما جميعاً وله لامية على غرار لاميتهما). ولكنا لا نعرف على وجه التحديد المعاني التي كانت في عقل عبدة من قصيدة كعب أو من قصيدة طفيل، ولا سبيل أمامنا سوى إدامة النظر في قصائد هؤلاء الشعراء جميعاً. إن عبدة كان ينظر إلى تجربة كعب في قصيدته: رأى عبدة جو الفتنة و الزخرف والتصوير فانساق إليه بهمته، ورأى وهو الجندي الرافع لواء الثقافة الإسلامية، أن ذلك مخالف بطبيعته لروح الثقافة الإسلامية في جوهرها، فتعوذ منه بالرجاء في «فواضل رب سيبه حسن»، كما جاء في قصيدته، (وجاء في شعر ذي الرمة بعد ما يقرب من قرن: «إن الكريم وذا الإسلام يُخْتَلب»). هذه «رؤية جديدة لتجربة كعب الذي عادى الإسلام فاكتنفه خطر القتل ثم تعوذ منه بالرجاء في عفو صاحب الرسالة». وهذا كله يدخل في إطار ما يسميه نقاد التلقي استحضار الأفق عن عمد.

وهنا أستشهد بقصيدة أخرى لكعب بن زهير، فيها بيته عن الحمار الوحشي:

كلا منخريه سائفاً ومعشراً ... بما انصب من ماء الخياشيم راذم

أي أن أنف الحمار يسيل كلما ساف (اشتم) رائحة بول الأتان

الأنثى، فتتحرك فيه الرغبة ويتحرك صوته بالنهاق. وهذا البيت من كلام كعب إنما هو محاكاة لقول أوس بن حجر قبله:

لا منخريه سائفاً أو معشراً بما انفض من ماء الخياشيم راعف

وقد ذكرت في تحليل بيت أوس أن ظاهره يدل على أن أنف الحمار يسيل كلما ثارت شهوته، علامة على الحياة والحيوية. «ولكن الأمر ليس على ما يتبادر إلى الذهن من هذا المعنى الظاهر؛ فهناك من شعراء الجاهلية من قرأ شعر أوس قراءة أخرى و علق عليه وشرحه و كتب عليه حاشية، وربما استدرك عليه وخطأه. وهذا الشاعر هو كعب بن زهير، فإن له قصيدة على هذا الوزن عارض بها قصيدة أوس وفيها جملة من الأبيات مأخوذة عن أبيات أوس، أو بعبارة أخرى هي نفسها أبيات أوس وجهها كعب توجيها جديداً ووضعها في سياق مختلف من المعاني. وفي الحقيقة نحن مدينون لكعب بما فهمناه من قصيدة أوس، بفضل هذه الأبيات التي عمد إلى تغيير بعض المواضع فيها».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في البيتين السابقين لأوس وكعب «نقع على فلسفتين متغايرتين وسياقين مختلفين من الأفكار، فإن أوسا إنما يقول: إن الأصل هو الفناء والحياة ليس لها مكان أصيل في الوجود ونجاة الحمار التي سبق أن كان حديث الشاعر عنها فيما سلف في قصيدته من أبيات إنما هي وهم، فإن ما يسيل من أنفه مما هو دليل الحياة والشهوة صورة من دم الموت الخارج كذلك من أنفه. يقال: رعف أنفه إذا سال منه الدم. ظاهر الأمر أن الماء الخارج من أنف الحمار وهو يسوف أبوال الحمير فتتحرك فيه الشهوة دليل على الحياة والإخصاب، ولكن أوسا الذي سخر من هذا المعنى قدم هذا الماء على أنه صورة من الدم الذي يرعف به أنف الحمار.

ولا يحسن تصور هذا المعنى إلا إذا طوبقت صورة الحمار وهو يخرج

الماء من أنفه حيوية واشتهاء بصورته وهو ملقىً تسيل من أنفه الدماء وتسيل معها نفسه، كما يطابق المصور السينمائي حين يأتي بصورة الشيء أولا، ثم تزول الصورة لتبزغ من جديدٍ وفيها اختلاف ما ليدل على شيء. وهو ما يعرف في لغة التصوير السينمائي بالتبهيت dissolve.في الصورة الأولى يسيل أنف الحمار بالماء الأبيض وفي الثانية يسيل بالأحمر القاني. والفرق بينهما هو فرق ما بين «يرذم» و«يرعف».

لقد استبدل أوس بلفظة «يرذم» الموجودة في شعر كعب - التي كانت أليق بالكلام - لفظة «يرعف» لتتضمن المعنيين معا. وهذا داخل في صميم التفكير الشعري عند أوس. ولكن كعبا رده إليها. ولولا كعب نبهنا بما جاء في بيته، لجاز أن يخفى علينا هذا الموضع. ولكن إذا كانت هناك صورتان للحمار في بيت أوس، فإن كعبا تمسك بالصورة الأولى واستبقاها وأصلها في قصيدته ومكن لها وعكس فلسفة أوس وتحداه". (راجع نظرية القارئ ص 14 وما بعدها).

إن فهمنا لقصيدة «بانت سعاد» لكعب يفيدنا في هذا المجال فائدة عظيمة: الذي يقرأ شعر كعب كله يجده يقف من الحياة موقفا مناصراً. فإيمانه ثابت بالقوة العليا التي تخرج الحياة من سياق الموت. ويظهر ذلك في شعر الحمار الوحشي، و غيره كشعره في القطاة وسائر شعره. (راجع تحليل القصيدة في كتابي قصيدة بانت سعاد وأثرها في التراث العربي)

والشعراء لا يكفون كذلك عن قراءة نصوص الثقافة العربية غير الشعر، كالنصوص القرآنية. وإذا رجعنا إلى بعض قصائد المجموعة الشعرية «منتهى الطلب»، وهي قصيدة امرئ القيس ابن جبلة السكوني التي مطلعها:

إني على رغم الوشاة لقائل سقى الجارتين العارض المتهلل

فقد يمكننا أن نتبين أنها ليست إلا قراءة للسورة القرآنية الكريمة

«الرحمن»، وإن كان الشاعر لم يصرِّح بكلمة واحدة منها - أعني من السورة، لكنه استعمل ما فيها مما يمكن أن نسميه «البنية العميقة». وهذه البنية ترجع إلى استعمال تراكيب بعينها كالتثنية بالحرف والتثنية بالعطف والتثنية التي أساسها التكرير. والمقصود كل هذه الصور من التثنية مجتمعة مع ما يتصل بها من فلسفة ترجع إلى فكرة «المعاد» المؤسسة على التثنية. إصرار الشاعر على التثنية بالحرف في القصيدة له أمثلة كثيرة فيها، كالتثنية التي ظهرت في قوله «الجارتين» في مطلع القصيدة الذي أشرنا إليه فيما سبق. (راجع أمثلة أخرى في نظرية القارئ 158-160) وأقول: إن هذا إنما جاء إلى قصيدته من قراءته «العميقة» لسورة الرحمن. وأنا إنما أعني هنا هذا الإلحاح على التثنية بالحرف. وكذلك اتصال هذا الإلحاح بالإلحاح على التثنية بالعطف. والتثنية بالعطف لها أمثلة كثيرة في سورة الرحمن، كما أشرت إلى ذلك في بحثي عن الضرورة الشعرية (راجع كتابي: الضرورة الشعرية - دراسة أسلوبية ص 106)، ولها كذلك في قصيدة امرئ القيس بن جبلة السكوني نسبة ورود عالية (راجع نظرية القارئ 160-162). والعلاقة التاريخية بين هاتين الصورتين من التثنية أمر يؤكده كلام علماء العربية الذين يذهبون إلى أن التثنية بالحرف أصلها التثنية بالعطف.

كذلك ما يمكن أن نسميه «التثنية بالتكرير». ومثالها في سورة الرحمن التكرير الواقع في قوله تعالى: **﴿ومن دونهما جنتان﴾**، وذلك بعد قوله: ﴿ولمن خاف مقام ربه جنتان﴾ إلى آخر الآيات. ومثالها في القصيدة تكرير قصة الصائد مرتين.

لكن الشاعر إنما أراد بذلك كله أن يستدعي قراءته لسورة الرحمن إلى مجال قصيدته. وقد يمكن أن ترتد هذه القراءة إلى الإيمان بـ «البعث» الذي نرى أنه القضية الأساسية في السورة. (راجع ذلك بالتفصيل في

تحليلي للقصيدة، نظرية القارئ 157-170، وتحليلي للسورة، الضرورة الشعرية 101-125).

وإذاً، فهذا نمط من قراءة القدماء للنصوص يظهر في أعمالهم الإبداعية نفسها. وهذا شيء لم ينتبه إليه شراح الشعر ولا نقاده القدماء، ولا انتبه إليه كذلك الباحثون في الأدب الجاهلي الذين عزوا ظاهرة استعمال الشعراء تقنية تكرير الوزن والقافية والتعبيرات اللغوية، أو الأبيات وأنصاف الأبيات إلخ، إلى ما ادعوه من أن الشعر الجاهلي اعتمد على الرواية الشفوية، وأن ذلك أثر من آثار هذه الرواية الشفوية فيما يذهبون. يقول بعض من كتبوا عن الشعر الجاهلي، وهو زويتلر في كتابه عن التراث الشفوي في الشعر العربي القديم: "كانت الذاكرة تتكفل بنقل العمل الأدبي من جيل لجيل. وهذا هو الاعتقاد السائد بين الباحثين الذين قالوا بحقبة من الرواية الشفوية أو التراث الشفويّ سابقة على التدوين - سواء تدوين الأسفار الإنجيلية أو الملاحم الهومرية...... لقد قامت الشواهد على ثبوت أن الشعوب الأمية كانت تتمتع بذاكرة عجيبة. ووجد الباحثون أن النص يمكن أن يبقى من جيل إلى جيل بدون أن يعتوره تغيير، أو إذا وجد تغيير فهو شيء طفيف يرجع إلى زلات الذاكرة». والباحث يعقب على ذلك بقوله: الشيء نفسه يصدق على دراسة الأدب العربي. ثم: يمكن للنص أن يُسْتَرَدَّ في الحال بدقة تامة، إذا ما فقدت نصوصه المكتوبة أو المطبوعة. (راجع: Zwettler, Michael, The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry P. 4).

وأقول: المغالطة الأولى التي تنطوي عليها تلك الأبحاث التي تحاول إثبات شفوية الشعر العربي القديم الاستناد إلى مسألة الذاكرة العجيبة عند الأميين ممن لا عهد لهم بقراءة أو كتابة. والمغالطة تكمن في أن للذاكرة دائماً عملاً إيجابياً على النصوص. وهي ليست تصويراً

فوتوغرافيا للشيء المنقول. وتكاد هذه الدراسات التي تنحو هذا المنحى أن تكون منقطعة تماماً عن أبحاث الذاكرة التي مضت الدراسات فيها شوطاً بعيدا يربو حتى الآن على مائة عام. وهي تذهب إلى أن للذاكرة فاعلية مستمرة وأثراً إبداعياً لا يتوقف على محتوياتها (محتويات الذاكرة). وهذا ما يمكن استنباطه من بعض الملاحظات التي لاحظها أصحاب النظرية الشفوية أنفسهم ومروا عليها رغم ذلك وهم عنها غافلون. يقول زويتلر نفسه (المرجع السابق ص 10): إن أهم ما تنطوي عليه الحقائق التي كشف عنها دارسو التراث الشفوي... اعتبار كل صورة من صور الأداء خلقاً جديداً مستقلاً للقصيدة.

ويحاول بعد أن يستعرض آراء رواد النظرية الشفوية أن يسحب ذلك على الشعر الجاهلي، بل وكذلك الإسلامي الأول. فأبحاث ميلمان باري ولورد وغيرهما تذهب إلى أن النص الأقدم للملحمة وكذلك القصيدة القصصية عبارة عن تسجيل للألفاظ التي نطق بها راوي الملحمة في مرة بعينها من مرات الإنشاد. والراوي الذي أملاها إنما كان هو نفسه المؤلف، فهو لم يكن يتلو من الذاكرة، وإنما كان يؤلف العمل تأليفا وهو يُدوِّن. وإذاً فالنص المكتوب - كما يقول لورد - تدوين لصورة بعينها من الأداء. وهكذا تأسس النص الثابت. وعلى حين استمر الراوي/ الشاعر في أداء عمله في الإنشاد مبدعا في كل مرة من مرات الأداء مغيراً ومبدلاً في الألفاظ ما شاء، دون أن يكون للصورة التي دونت سلطان عليه، كان هناك عالمٌ آخر ينبثق من هؤلاء الذين كانوا يعتمدون على قراءة النص المكتوب، وليس سماعه لحظة الإنشاد. وهؤلاء انتهى بهم الحال إلى النظر إلى النص المكتوب، لا على أنه تسجيل للحظة بعينها في التراث، ولكن على أنه «الـ» قصيدة. وينساق زويتلر حينئذٍ، ولعل ذلك بتأثير ما شاع عن العرب من أنهم أمة أمية لم تكتب ولم تقرأ إلى القول: «لم يعد في إمكان الباحث في الشعر الجاهلي أو الإسلامي الأول أن يتجاهل ما ينطوي

عليه هذا الكلام. ولا يستطيع الناظر في الشعر الجاهلي نظراً سريعاً ممن يروعه تشابه قصائد كثيرة في محتواها وترديدها الأفكار نفسها على نحو يختلف قليلاً أو كثيراً، إلا أن يتبين أهمية كلام باري وضرورته لإعادة النظر في هذا الجانب في الشعر العربي». (نفسه ص 5).

معنى ذلك أنه إذا قرأنا قول أوس:

كلا منخريه سائفاً أو معشراً بما انفض من ماء الخياشيم راعف

وقول كعب:

كلا منخريه سائفاً ومعشراً بما انصب من ماء الخياشيم راذم

وجب أن نعتبرهما روايتين أو أداءين في لحظتين مختلفتين من لحظات الإنشاد لنص واحد أو لقصيدة واحدة، تفادياً لهذا التكرار الممل بزعمهم للألفاظ وللأفكار. وكذلك يقال في قول أوس عن الصائد في القصيدة نفسها:

أخو قُتُراتٍ لايزال كأنه إذا لم يصب لحماً من الوحش خاسف

وقول كعب:

أخو قترات لايزال كأنه إذا لم يصب صيداً من الوحش غارم

وأبيات أخرى في القصيدتين تجري على هذا النحو. وما يقال هنا يقال في جملة واسعة من الشعر العربي.

لكن لو أراد دارسو الشعر الجاهلي أن يكونوا جادين في قراءته وأن يمنحوه ولو الحد الأدنى من الوقت الذي يسمح لهم بالتأمل في ملاحظة الفرق الطفيف - على سبيل المثال - بين «أو» في بيت أوس والواو في بيت كعب، لا نكشف لهم فرق بين فلسفتين مختلفتين وفكرتين

متغايرتين - كما بينا. وهذا المثال نفسه يدل على مقدار الدقة التي وصلت بها القصيدتان إلينا، دون أن يشتبه أحد البيتين بالآخر. وهو يدل في الوقت نفسه على أن الذي حفظ لنا هذا الفرق وحمى القصيدتين مما قد يعرض لذاكرة الرواة من السهو والنسيان، إنما هو الكتابة. فقصيدتا أوس وكعب كتبتا - لا محالة في زمن الشاعرين وتحت أعينهما. إن الذي يدعو إلى التعجب من أمر هذه الدقة أن التصحيف وارد في مواضع الاختلاف هذه لتقاربها الشديد في الصورة الكتابية. وهذا يدل على أن العناية بالرواية لم تكن تقل عن العناية بالكتابة كذلك، ويدل في الوقت نفسه على وعي الأقدمين بأن العلاقة بين القصيدتين تنطوي على قراءة للنص القديم يتأسس عليها النص الجديد.

لقد لقي الشعر الجاهلي على أيدي الباحثين المحدثين من الغبن وسوء التقدير ما لم يلقه شيء آخر. وبدلاً من النظر إلى هذا التشابه الشديد بين القصائد أو الأبيات على أنه مظهر للعبقرية، أخذ على خلاف ذلك، كما أخذ على أنه مظهر للأمية التي ترجع إليها الرواية الشفوية. ولكننا نسأل: لو أن موسيقياً عظيماً، كبعض عباقرة الموسيقى الذين يستطيعون أن يميزوا أدق الأنغام - ولا يخلطوا بين عدد لا يحصى مما يتشابه منها، استعمل هذه الأنغام المتشابهة فظهرت لآذاننا على أنها نغم واحد مطرد لا يختلف، هل نكون حجة على فساد ذوقه أو سمعه؟ أو لو استطاع إنسان أن يميز في اللون الأزرق أو الأحمر أو غيرهما قدرا من الاختلاف يربو على ما يقدر عليه الرجل العادي، فمن يكون حجة على الآخر؟ قديما قال أهل الحكمة: من حفظ حجة على من لم يحفظ. أقول: وكذلك يقال في الأفكار والمعاني وغيرها من أمور الإدراك. وأمر التشابه والتكرار في الشعر الجاهلي راجع إلى هذا.

لكن شراح الشعر القدماء لم يحسنوا الظن كذلك بالظاهرة، فقد

عزوها إلى السرقات الشعرية. وذلك ظاهر في شرحي الأحول وثعلب لشعر كعب. وقد تعرضت بالتفصيل لرد هذه المسألة في مواضع أخرى، حين علقت على ما نسب للفرزدق من أنه سطا على قول جميل:

ترى الناس ما سرنا يسيرون خلفنا وإن نحن أومأنا إلى الناس وقفوا

بأنه ليس ثمة قوة تمنع الفرزدق أو غيره - إلا قوة الذوق النقدي المتأخر التي ألقت ذلك في روع الشعراء - من أن «يأخذ» بيتاً لجميل أو لغيره، فيضعه في شعره، ليؤدي به غرضاً بعينه أو ليحدث به تأثيراً ما. وهذا حادث في الشعر العربي على الدوام. وهي سمة ميزت الاتجاهات الحداثية (المودرنية) في الآداب الأوروبية التي صار فيها ذلك ظاهرة شديد الوضوح، حتى ذهب بعض النقاد إلى أن الحداثة إنما تتلخص في فكرة البارودي parody، أي محاكاة النصوص، ساخرة كانت هذه المحاكاة أو غير ساخرة. وحين يعمد بعض الرسامين مثلا إلى لوحة لفنان مشهور، فيعيد رسم اللوحة، ولتكن صورة نابليون مثلا واقفا في حجرة مكتبه، بحيث تكون اللوحة الجديدة نسخة طبق الأصل من اللوحة الأخرى، إلا مع اختلاف طفيف في الظلال مثلا أو غير ذلك، ليبين صاحب الرسم الجديد فكرة أخرى وموقفا مختلفا، فماذا نسمي هذا؟ هل نسميه سرقة؟ وماذا نسمي العلاقة بين بيت امرئ القيس:

وقوفاً بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجمل

وبيت طرفة:

وقوفاً بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجلد

هل هي سرقة أيضاً؟ نقاد القرن الثالث ومن بعدهم سيقولون: نعم. وكيف يسرق المرء الشمس وبيت امرئ القيس معروف للعالمين في أرض العرب جميعا؟ إن هذا الاختلاف الطفيف إنما هو قراءة ودعوة كذلك إلى

قراءة البيت المحاكَى قراءة جديدة بإلقائه في سياق جديد. (راجع: قضايا النقد الأدبي المعاصر في كتابات عبد الله الغذامي، من كتابي: آفاق النظرية الأدبية المعاصرة «تحت الطبع»).

أخبار الشعراء وقراءة الشعر

أما النمط الثاني من قراءات القدماء للنصوص الذي أريد أن أتناوله في هذا البحث، فيتمثل في أخبار الشعراء التي يمكن رؤيتها على أنها قراءة متعمقة كذلك لأشعارهم. وأذكر هنا مثلين مما روي من أخبار امرئ القيس وذي الرمة. فأخبار ذي الرمة متضاربة يظهر فيها الشيء ونقيضه. وهذا يدل على أن لها معنى آخر سوى نقل الواقع الحرفي أو التأريخ لأحداث وقعت للشاعر. الأخبار تشير إلى أنه أول ما نطق بالشعر نطق بذكر مية: كأن ظهور الشعر في حياته كان توأما لظهورها. كذلك ظل يتغنى بها منذ قال الشعر إلى أن مات. إن المعنى من وراء ذلك أنها أشبه بأن تكون رمزا على الشعر نفسه. هي أوله وهي آخره. مي هي الشعر. وهذا ما يظهر من قراءة نصوصه. وخرقاء اسم آخر لمي يظهر في بعض قصائده. وقد ذكروا من أخبار ذلك أنها لم تكن تحسن شيئا من الأعمال اليدوية. وهذا يظهر في التسمية نفسها التي سماها بها الشاعر. فالخرقاء غير الصناع. وإنما المعنى هنا أن شعر ذي الرمة تنزه عن الطابع العملي الذي يظهر فيما يسمى الأغراض الشعرية، كالمدح والهجاء، وهو الأمر الذي أخرج ذا الرمة من عداد الفحول في حساب نقاد الشعر القدماء. واستنكرت الأخبار ذلك عليه حين روت استصراخ قومه له للرد على ما يُوجّه له ولهم من الهجاء. هو سادر في عشق صحرائه وناقته وحب مي والنظر في آثار الدمن والأبعار، و«العبد يرجز به في المقابر»، كما جاء في الأخبار. شعر ذي الرمة قائم - على نحو وثيق - على الطابع

الاستطيقي أو الجمالي الخالص الذي يعلو على المنفعة ويتحرر منها. ويقال إنها كانت كحّالة. وفي هذا قراءة أخرى لمعنى مي أو خرقاء في شعره؛ فهو الذي تفتحت بصيرته للجمال الحقيقي الذي ترمز إليه مي التي أخذت في شعره طابعا ميتافيزيقيا جسّدت فيه تصور الفلاسفة للحب باعتباره سلما يرتقي فيه المحب من الإعجاب بالجمال الجسدي إلى أن يصل إلى الجمال الأزلي الذي لا يعتريه كون ولا فساد. مي هي التي فتّحت عينيه على هذا الجمال. أما ناقته واسمها "صَيْدَح" فقد ذكرت الأخبار أنها نفرت منه في الصحراء وعليها شرابه وطعامه وما زالت تنفر منه وهو يتبعها إلى أن مات. والقارئ لشعر ذي الرمة يستطيع أن يرى في الناقة صورة من الأشواق الغامضة إلى ما يتجاوز المعرفة الدنيوية السطحية ومثالاً على التطلعات الروحية التي ترتاد بصاحبها آفاق الأبدية المتمثلة في الصحراء التي تعلق بها هواه. ولذلك لا نستغرب الأخبار التي تقول عن الصحراء إنها ضمت رفاته، أو إنه أوصى بأن يدفن فيها. وإن شئنا أمكن أن نرى في الناقة - في هذا المثال من أخبار ذي الرمة - صورة من الرغبة Desire، على نحو ما تناول ذلك أصحاب التحليل النفسي. فالناقة هنا مَثَل allegory على الرغبة واستحالتها على الإشباع، ثم هي والكائن الذي قُدِّر له - أو قدر عليه - أن ينطق وأن يُرْزَق البيان، هي وهو حتى الموت.

هذه نصوص لا تؤخذ على حرفيتها: ميّ هي الصحراء، وهي "صيدح" الناقة، وهي خرقاء، وهي الشعر، وهي الجمال الأزلي الخالد. ولد ذو الرمة في ذلك كله وعاش فيه ولم يزل يغريه فيتتبعه وينقاد وراءه - كالسيرانات في الأساطير اليونانية القديمة- حتى مات. ثم أوصى بأن يدفن فيه، رغبة منه - في قراءة أصحاب هذه الأخبار لشعره - في ألا يفارقه لا في حياته ولا بعد موته.

أخبار ذي الرمة إذاً ما هي إلا قراءة لشعره. وهي - وإن لم تكن شعرا- تجري مجرى الشعر في كونها نصوصاً موازية للنصوص الشعرية تتطلب من قارئها نوعا آخر من القراءة غير الحرفية.

كذلك يقال في أخبار امرئ القيس. في بعض هذه الأخبار نستطيع أن نتبين ملامح من القصة الأوديبية التي يمكن استخلاصها من شعره كذلك. امرؤ القيس هو أوديب العرب: كلاهما ملك، وأبوه ملك. وهذا «ذو القدم المتورمة» والآخر «ذو القروح» (فكرة العيوب الجسدية). وكلاهما ضارب في التيه: الضِّلِّيل والأعمى. وفي القصة الآتية التي نجدها في الأغاني يظهر لغز أبي الهول مقلوباً: يسأله الرجل وتجيبه الأنثى، يسأله أوديب (امرؤ القيس) وتجيبه الهولة sphinx. والإجابة عن اللغز هي شرط الزواج، مثلما يحدث في القصة اليونانية تقريبا. وعنصر القتل قائم في قصة امرئ القيس كذلك: يُقتل العبد الذي لم يتوصل للإجابة الصحيحة، كما في قصة الهولة أو الوحش في الأسطورة اليونانية. وقد عبرت القصة العربية عن الخصاء الذي يتمثل في فصل الطفل عن الأم، في صورة القابلة التي تشق النفس نفسين. كما عبرت عنه كذلك في انشقاق السماء وفي انشقاق الحلة نصفين». كذلك عبرت عن وعي الأنا بنقص الأنثى وأنها لا تملك الفالوس Phallus (راجع بحثاً لي عن الرغبة في شعر امرئ القيس، في مؤتمر النقد الأدبي الثاني بالقاهرة، ديسمبر 2000م)، بنقص النحيين أو الوعائين اللذين أرسل بهما امرؤ القيس إلى الجارية. المرأة يعبر عنها في الثقافة العربية عموماً بأنها وعاء الرجل. ثم يظهر اللغز في النصف الثاني من القصة مرة أخرى، لكن هذه المرة تسأله المرأة ويجيبه الرجل. فإن أجاب إجابة صريحة قتل. وإن أخفى الجواب الصريح، تم له ما أراد؛ لأنه يتبرأ حينئذ من العلاقة المحرمة ويذعن لمبدأ الخصاء الذي يقضي بالانفصال عن الأم. إذ العبد في القصة ليس إلا الصورة الأخرى للأنا كذلك:

«إن امرأ القيس آلى بألية ألا يتزوج امرأة حتى يسألها عن ثمانية وأربعة وثنتين، فجعل يخطب النساء فإذا سألهن عن هذا قلن أربعة عشر. فبينما هو يسير في جوف الليل إذا هو برجل يحمل ابنة له صغيرة كأنها البدر ليلة تمامه، فأعجبته. فقال لها: يا جارية، ما ثمانية وأربعة واثنتان؟ فقالت: أما ثمانية، فأطباء الكلبة. وأما أربعة، فأخلاف الناقة. وأما اثنتان، فثديا المرأة. فخطبها إلى أبيها، فزوجه إياها. وشرطت هي عليه أن تسأله ليلة بنائها عن ثلاث خصال. فجعل لها ذلك، وأن يسوق إليها مائة من الإبل وعشرة أعبد وعشر وصائف وثلاثة أفراس. ففعل ذلك. ثم إنه بعث عبداً له إلى المرأة وأهدى إليها نحْيا من سمن ونحيا من عسل وحلة من عَصَب. فنزل العبد ببعض المياه فنشر الحلة ولبسها فتعلقت بعُشَرة فانشقت، وفتح النحيين فطعم أهل الماء منهما فنقصا. ثم قدم على حي المرأة وهم خلوف فسألها عن أبيها وأمها وأخيها ودفع إليها هديتها. فقالت له: أعلم مولاك أن أبي ذهب يقرب بعيدا ويبعد قريبا، وأن أمي ذهبت تشق النفس نفسين، وأن أخي يراعي الشمس، وأن سماءكم انشقت، وأن وعاءيكم نضبا. فقدم الغلام على مولاه، فأخبره. فقال: أما قولها: إن أبي ذهب يقرب بعيداً ويبعد قريباً، فإن أباها ذهب يحالف قوماً على قومه. وأما قولها: ذهبت أمي تشق النفس نفسين، فإن أمها ذهبت تُقْبِل امرأة نفساء. وأما قولها: إن أخي يراعي الشمس، فإن أخاها في سَرْح له يرعاه فهو ينتظر وجوب الشمس ليروح به. وأما قولها: إن سماءكم انشقت، فإن البُرْد الذي بعثت به انشق. وأما قولها: إن وعاءيكم نضبا، فإن النحيين اللذين بعثت بهما نقصاً، فاصدقني. فقال: يا مولاي إني نزلت بماء من مياه العرب، فسألوني عن نسبي، فأخبرتهم أني ابن عمك، ونشرت الحلة فانشقت، وفتحت النحيين فأطعمت منهما أهل الماء. فقال: أولى لك. ثم ساق مائة من الإبل، وخرج نحوها ومعه الغلام، فنزلا منزلاً، فخرج الغلام يسقي الإبل، فعجز، فأعانه امرؤ القيس، فرمى به الغلام في

البئر وخرج، حتى أتى المرأة بالإبل، وأخبرهم أنه زوجها. فقيل لها: قد جاء زوجك. فقالت: والله ما أدري أزوجي هو أم لا؟ ولكن انحروا له جزورا وأطعموه من كرشها وذنبها. ففعلوا. فقالت: اسقوه لبنا حازراً، وهو الحامض. فسقوه، فشرب. فقالت: افرشوا له عند الفرث والدم، ففرشوا له، فنام. فلما أصبحت أرسلت إليه: إني أريد أن أسألك، فقال: سلي عما شئت. فقالت: مم تختلج شفتاك؟ قال.... إلخ. قالت: عليكم العبد، فشدوا أيديكم به. ففعلوا. قال: ومر قوم فاستخرجوا امرأ القيس من البئر، فرجع إلى حيه، فاستاق مائة من الإبل، وأقبل إلى امرأته، فقيل لها: قد جاء زوجك. فقالت: والله ما أدري أهو زوجي أم لا؟ ولكن انحروا له جزوراً، فأطعموه من كرشها وذنبها، ففعلوا. فلما أتوه بذلك، قال: وأين الكبد والسنام والملحاء؟ فأبى أن يأكل. فقالت: اسقوه لبناً حازراً. فأبى أن يشربه، وقال: فأين الصريف والرثيئة؟ فقالت: افرشوا له عند الفرث والدم. فأبى أن ينام، وقال: افرشوا لي فوق التلعة الحمراء، واضربوا عليها خباء، ثم أرسلت إليه: هلم شريطتي عليك في المسائل الثلاث. فأرسل إليها: أن سلي عما شئت. فقالت: مم تختلج شفتاك؟ قال لشربي المشعشعات. قالت: فمم يختلج كشحاك؟ قال: للبسي الحبرات. قالت: فمم تختلج فخذاك؟ قال: لركضي المطهمات. فقالت: هذا زوجي لعمري، فعليكم به واقتلوا العبد. فقتلوه، ودخل امرؤ القيس بالجارية».

يقول عالم الأنثروبولوجيا البنيوية الشهير ليفي - ستروس إن ثمة علاقة وثيقة في كثير من الحضارات بين الألغاز ونكاح المحارم، فـ «أوديب قبل أن يقع في سفاح المحارم يُواجَه بلغز. في حضارة بعض قبائل الهنود نرى الشيء نفسه. وهكذا، فحيث يكون اللغز يكون سفاح المحارم.....

ثم الألغاز أو الأسئلة على نوعين ، فأسئلة تبقى بلا أجوبة، وأجوبة

لا تسبقها الأسئلة التي يفترض أن تُسأل، كما في قصة برسيفال معتوه القرية في قصة الكأس الذي كان من الغباء بحيث لم ينهض في ذهنه السؤال، فوجد القارب السحري حين لم يلق بالاً إلى السؤال الذي كان يفترَض أن يسأله. وكانت الإجابة قائمة هنالك: الزورق. ولكن السؤال لم يكن ليدور بباله. الخطر فما يرى ستروس قائم إن لم يكن أبطال القصة على مسافة صحيحة. يجب أن يكونوا على مسافة متوازنة: لا قريبين جداً ولا بعيدين جداً. لا إفراط ولا تفريط. الذي في الأساطير بطل يقترب جداً فيقع في سفاح المحارم، وآخر حصور لا يأتي النساء وليس له علاقة بهن بالمرة. برسيفال هو بعبارة أخرى أوديب مقلوباً؛ إذ العفة هي مقلوب سفاح المحارم. وحينئذٍ، فسؤال بلا جواب هو الصورة المقلوبة لجواب بلا سؤال. إن أوديب لا يجد إجابة عن السؤال الذي طرحه الطاعون المتفشي في مدينته؛ ذلك أن الإجابة الوحيدة للطاعون هي أوديب نفسه. وحل اللغز يأتي معه بسفاح المحارم. وهذا يأتي معه بجملة أمور يفترض أن يظل بعضها بمعزل عن بعض: الابن والأم، الأخ والأخت إلخ. ولذلك كان من الأفضل من وجهة نظر القصة في أوديب ألا يُحل اللغز. وقد حذره تيرزياس من أجل ذلك من الحل؛ ذلك أن الإجابة معناها سفاح المحارم: الإفراط في الدنو. وفي قصة امرئ القيس نستطيع أن نرى الخطر - خطر القتل، في شدة الاقتراب: في الإفراط، وليس التفريط.

هذه القصة هي مثال من الأخبار التي تروى عن امرئ القيس. أخبار امرئ القيس ليست تأريخاً لأحداث فعلية، وإنما هي قراءة تحليلية نفسية لنصوصه. إن القصة بما يشيع فيها من إشباع مبدأ الثلاثة علي نحو مفرط (السؤال الذي يطرحه امرؤ القيس مبني على مبدأ الثلاثة: الكلبة، الناقة، المرأة. ثم سؤال المرأة مبني على السؤال عن ثلاثة أمور أو خصال. كذلك صداق امرئ القيس وهديته، وسؤال العبد للمرأة عن ثلاثة: أبيها وأمها

وأخيها إلخ) إنما تلح على المثلث الأوديبي: الأم - الذات - الأب. إشباع مبدأ الثلاثة تولد أولا من هذا المثلث، ثم مضى ثانيا في تأكيده.

كذلك نستطيع أن نتبين الرغبة النهمة التي لا ترتوي ونقرؤها في شعرامرئ القيس في الأخبار التي تروى عن أخذه بثأر أبيه الذي لم يعدل به أحداً. ثم إن هذه الرغبة تكف دائماً. جاء في الأغاني: «ومر بتبالة وبها صنم للعرب تعظمه يقال له ذو الخلصة، فاستقسم عنده بقداحه، وهي ثلاثة: الآمر والناهي والمتربص، فأجالها فخرج الناهي ثم أجالها فخرج الناهي ثم أجالها فخرج الناهي، فجمعها وكسرها وضرب بها وجه الصنم وقال: ....، لو أبوك قتل ما عقتني». ذو الخلصة الصنم الذي تعظمه الجماعة إنما هو ثقافتها التي يأبى الشاعر أن ينقاد لها. و«لاء» الأب، أو.... الذي لا ينقاد له الشاعر، تظهر في خروج الناهي له في كل مرة يستقسم فيها بالأزلام. وقد بينت هذا كله في بحثي عن الرغبة في شعر امرئ القيس. ولا غنى عن الرجوع إلى كلامي هناك في تحليل شعره، حتى يمكن معرفة أوجه الربط بينه وبين ما يروى عنه من أخبار.

النصوص والقراءة الرمزية الأليجورية

أما النمط الثالث من القراءة غير التقليدية للنصوص، فهو القراءة الرمزية «المَثَلِيّة» أو الأليجورية allegorical، إذا جاز استعمال اللفظ. وهي القراءة التي شاعت فيما يسمى القرون الوسطى في الغرب للأناجيل وغيرها من النصوص. وهي إما أن تكون تسربت إلى ثقافتنا، أو لها وجود أصيل فيها يرجع إلى العصر الجاهلي نفسه، ولكن لم يكشف عن ذلك بعد. وهذا ما أرجحه. وعلينا حينئذ أن نبحث العلاقة بين ما نعرفه من ثقافة العالم القديم في منطقة البحر المتوسط وثقافة الجزيرة العربية في الحقبة نفسها.

لدينا في هذا الصدد مما أريد أن أتعرض له في هذا البحث مثالان اثنان: شرح لقصيدة كعب بن زهير «بانت سعاد»، ورسالة في تفسير بعض الأقوال الشعبية التي تجري على ألسنة الصبيان في مصر إلى اليوم. وتاريخهما يرجع إلى القرن الثاني عشر للهجرة. وكلاهما لايزال مخطوطاً.

أما الرسالة، فمؤلفها أحد علماء الأزهر الشريف في تلك الفترة، وهو الشيخ أحمد السجاعي الذي يقول في مقدمتها عن القول الشعبي الذي تعرض لتفسيره: «......... كنت تأملت في هذا الكلام، فاستخرجت منه معنى لطيفاً... على طريق القوم الكرام، أولي الفضائل من أهل التصوف......... وسميته الفوائد اللطيفة في تخريج قولهم: أبو قردان على الطريقة المنيفة». وقد حفظ لنا المؤلف النص الكامل لهذا المأثور العربي الشعبي الذي يظهر على شكل مقطوعة تشبه ما يعرف في الآداب الأوروبية بالسونيتة من جهة تألفها من أربعة مقاطع، لكل مقطع منها قوافيه الداخلية، على هذا النحو:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أبو قـــردان

زَرَعْ فـــدان

ملوخـــية

وَبَاذِنْجـــان

عَيَّطْ عيـــطة

فَلَقَ الحيـــطة

قال الجُنـــدي

إيش لك عنـــدي

رَحَلَ الشـــام

دَخَلَ الحمــــام
سَرَقُوا ثِيَــــابَه
طَلَعْ عُــــرْيان
بَحَثْ في الطــين
لَقِي سكـــين
دَبَــح أولادَه
طَلَعْ مِسْكِين

وأبو قردان اسم لطائر معروف يسمونه في مصر «صديق الفلاح»، لأنه ينكت الأرض بمنقاره ويجتمع فيها، وقت سقيها بالماء، بأعداد وفيرة فيستخرج ديدانها، ويسهم بذلك في تنقيتها من الآفات المؤذية. لكن المؤلف هنا يفسر القردان على أنه جمع قراد -جمع تكسير كغلام وغلمان. ثم يقول: «ولعل القائل عنى بقوله: «أبو قردان» إبليس لعنه الله تعالى، أي أبو الجماعة الذين هم كالقردان في تسلطهم على الأجسام والقلوب وفي لصوقهم بها كما يلصق القراد بجلد البعير. ففي كلامه استعارة تصريحية، حيث شبه أولاده بالقردان واستعار اسم القردان لهم». وهذا الكلام يقتضي بالطبع ألا يفسر شيء مما يأتي بعد ذلك في هذا القول الشعبي تفسيراً حرفياً. فالمراد بالزرع هنا الإلقاء في القلب. وأما الملوكية التي حرفتها العامة، فالكلام على حذف مضاف، أي حب الملوخية. والمراد لازمها وهو الخضرة. وذلك محتمل لأمرين: الأول الدنيا فإنه يقال: الدنيا حلوة خضراء. الثاني: أن يكون النساء. والباذنجان، وهو فارسي معرب ومن أسمائه في العربية المغد والوغد، المراد به أيضا لازمه وهو السواد، وكنى به القائل عن الحسد والحقد والبغضاء والكِبْر ونحو ذلك من أنواع الخبائث لأن بها يسودّ القلب ويظلم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكلام المؤلف هنا يشبه ما يذكره نقاد الأليجوريا allegory من أنه يمكن النظر إلى هذا الجنس الأدبي على أنه استعارة ممتدة أو موسعة extended metaphor، وهي تلك التي تخترم النص كله. يقول المؤلف: واعلم أن كلام هذا القائل كما احتمل ما تقدم من المجازات يحتمل أن يكون من باب الاستعارة التمثيلية، حيث شبه حال إبليس مع الغواة وتضليله إياهم بحال من زرع في أرض نبتاً، واستعار الهيئة الدالة على هذه لتلك، على حد إني أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى.

وفي شرح المقطع الثاني من النص السابق، يذكر المؤلف عن القاموس المحيط أن الحيطة - بفتح الحاء وتُكْسَر - والحائط: الجدار والبستان.كما ذكر عن المصباح أنه يقال للبناء حائط. قال: فيحتمل أن المراد بالحيطة في كلام القائل: الجسم بجعله مشبها بالبناء، أي: شَقَّه ودخل إلى ما فيه وهو القلب. وهذا كناية عن استيلائه عليه. ويحتمل أن المراد بها القلب بجعله مشبها بالبستان، بجامع أن كلا محل للثمار، فالقلب محل الثمار المعنوية، والبستان محل الثمار الحسية. وقوله: عيط إلخ، التعييط: الصياح والجلبة، يحتمل أن يكون على حقيقته، ويحتمل أن يكون على سبيل التمثيل. وهذا منتزع من قوله تعالى: ﴿وَاسْتَفْزِزْ مَنِ اسْتَطَعْتَ مِنْهُم بِصَوْتِكَ وَأَجْلِبْ عَلَيْهِم بِخَيْلِكَ وَرَجِلِكَ وَشَارِكْهُمْ فِي الْأَمْوَالِ وَالْأَوْلَادِ﴾. أما قوله: قال الجندي، فالجند الأنصار والأعوان. والياء للوحدة، مثل روم وروميّ. أي قال الرجل الحازم الذي له شهامة وقوة على دفع غيره ذو القلب العارف الذي قويت أنواره على دفع كيد إبليس: إيش لك عندي: أيْ أيُّ شيء ثبت لك عندي حتى تأتي إلي؛ إذ الله قد خلصني منك، فلا أبالي بك. ولعله أراد بالجندي المعصومين، وهم الأنبياء، والمحفوظين من الأولياء. أما الأنبياء فسلموا منه. وأما الأولياء فهم مجاهدون له، فمن سلمه الله سلم، ومن أغواه غوى.

وفي تفسير المقطع الثالث، قال في قولهم: رحل الشام، أي رحل عن الشام. والمعنى حينئذٍ: وحل إبليس وتباعد عن القلوب الشبيهة بالشام بجامع أن كلا اشتمل على محاسن ونفائس ولطائف؛ فالشام على بساتين وطرائق وثمار، والقلوب على التقوى والمعارف والأسرار. وهذه إشارة إلى قلوب المعصومين؛ فإن الله قد حفظها وعصمها من اللعين. وأشار إلى قلوب المحفوظين بقوله: دخل الحمّام، أي عالج قلوب المحفوظين المشبهة بالحمّام بجامع أن كلا محل لإزالة الأوساخ؛ فالحمامات محل لإزالة الأوساخ الحسية، والمحفوظون محل لإزالة أوساخ مريديهم وتلامذتهم بإرشادهم إلى الطريق المستقيم. وهم كما تقدم مجاهدون له فمن سلمه الله سلم. وعلى هذا يفسر المؤلف معنى قولهم: سرقوا ثيابه طلع عريان. أي أنه خرج من قلوبهم ولم يؤثر فيها شيئا من الضلال. ثم يقول: ويحتمل أن يكون في الكلام استعارة تمثيلية حيث شبه حال إبليس مع المحفوظين ومحاربته إياهم ومجاهدتهم له بحال من دخل الحمام ليسرق منه شيئا ففطن له أصحابه وسرقوا ثيابه نكاية له فطلع منه عاريا، واستعار هذه لتلك.

وقولهم: بحث في الطين إلخ، يفسره المؤلف بأنه حفر في الطين، أي الشهوات المشبَّهة بالطين. فالطين إذاً يراه المؤلف رمزاً على الشهوات. ثم إن السكين يصبح في هذه القراءة دالاً على الدنيا. والمقصود حب الدنيا الذي هو كالسكين. كذلك أولاده ليس المقصود بهم المعنى الحرفي للأولاد، وإنما هم موافقوه ومتبعوه. ومعنى ذَبَحْ أولاده: جعلهم كالمذبوحين في أنه لا يُنتفع بهم في أمر الآخرة، إذ هم لا ينفقون أموالهم إلا في الخبائث، ولا يؤدون ما عليهم من الزكاة إلخ. وقولهم: طلع مسكين، هو بفتح الميم وكسرها، أي لاشيء معه، إشارة إلى أنه لا يعود عليه من إغوائه ثمرة في الدار الآخرة، بل عليه العقاب.

ويمكننا هنا أن نربط بين ما جاء في تفسير السجاعي وما جاء في قصة الحصاد فيما ينسب إلى المسيح عليه السلام من أنه - وأنا هنا أنقل عن الإنجليزية- ضرب لهم مثلا رجلا بذر في أرضه بذرا طيبا فجاء عدوه فبذر كذلك في الأرض نباتا خبيثا ومضى والناس نيام. فلما أخرج الزرع شطأه وأظهر ثمره، ظهر كذلك النبات الخبيث. فحينئذٍ جاء قطين الرجل وقالوا له: ألم تكن بذرت في أرضك بذرا طيبا؟ فمن أين إذاً جاءها النبات الخبيث؟ قال لهم: هذا الفعل فعله عدوّ. (متّى 13: 24-28) هذه القصة المنسوبة إلى المسيح لها كذلك تفسيرها الأليجوري المنسوب إليه أيضا: جاءه حواريوه يقولون له: بيّن لنا النبات الخبيث الذي ضربته مثلا. قال: أما الذي بذر البذر الطيب، فابن آدم. وأما الأرض، فهي الدنيا. وأما العدو الذي بذر البذر الخبيث، فالشيطان. وأما البذور، فهي أبناؤه. (متى 13/36-39).

إننا نستطيع أن نلحظ كذلك مشابهة واسعة بين شرح الشيخ أحمد السجاعي وشرح قصيدة «بانت سعاد» الذي يسمى الإسعاد في تحقيق «بانت سعاد» للشيخ العارف .... - كما جاء في وصفه - محمد بن أحمد بن بدير القدسي، سلك فيه صاحبه مسلكا رمزيا أليجوريّاً لم أجد له نظيرا في الشروح الأخرى للقصيدة. ولا نعرف عن الشيخ سوى أنه عاش في القرن الثاني عشر للهجرة. وربما استطعنا أن نستنبط من نسبته أنه عاش في بيت المقدس وربما قرأ شيئاً من دروس الإنجيل في تلك البيئة وأحب أن ينتفع به في كلامه. والشرح - من غير شك - أضفى على العناصر المختلفة نوعا من الوحدة جمع أطرافها المتباينة، بحيث بدت صادرة عن محاور أساسية من المعاني. يؤول الشارح كل شيء في القصيدة تأويلا رمزيا. فاسم المحبوبة الذي جاء ذكره في القصيدة، وهو سعاد يشير إلى السعادة التي ينالها العارف الذي يسعى إلى معرفة الله تعالى بعد جهاد ومغالبة لأهواء النفس. وهي بعيدة عمن لم تشمله العناية

ولم تسبق له - في تقدير الله تعالى - الولاية. وهي تحتاج لبلوغها إلى همة عالية مطلقة من عقال الهوى. وهذا هو - في قراءة المؤلف - معنى قول الشاعر:

أمست سعاد بأرض لا يبلغها إلا العتاق النجيبات المراسيل

فالناقة هنا رمز للهمة التي تتصف بها النفس المَرْضية وهي الساعية في طريق الوصول إلى السعادة التي هي رضا الله. وهي «عتيقة من عيوب الأغراض الدنية والأعراض الزرية، نجيبة كريمة صادقة سليمة... سريعة النهوض قائمة بأعباء الفروض إلخ. والقراد الذي يسعى ليتسلط على بدن الناقة ما هو إلا رمز لهوى النفس وشهواتها، «فالقراد يمص الدم، وبالدم قوام البدن والوجود، كما أن الهوى يمص من القلب قوام حياته، وحياته بنور الموافقة، ويجره إلى مماته، ومماته المخالفة». أما الراح (الخمر) في مطلع قصيدة كعب التي مزجت بالماء الصافي الذي جيء به من منعطف بجانب الوادي حيث يصفو الماء ويعذب وتضربه ريح الشمال، فتجعله باردا، فمعناها الحقيقي التقاء الأرواح بعد مفارقة الأشباح أو الأجساد. فهو امتزاج حقيقي. والبارد إشارة إلى الحياة الأبدية التي تقرُّ العين بها. والانعطاف هنا هو الانعطاف إلى اليمين، وهي جهة السعادة، جهة أصحاب اليمين إلخ.

ولا أريد أن أستطرد إلى تفاصيل هذا الشرح، فهذا شيء تعرضت له في موضع آخر (راجع: قصيدة بانت سعاد وأثرها في التراث العربي). ويكفي ما ذكرته لبيان طريقته في قراءة الشعر. على أني أريد أن أشير إلى أن الذي دفعه إلى قراءة القصيدة على هذا النحو معرفته أن السنة النبوية تحتوي على كثير من الدقائق، وهي لذلك تتطلب فهما ثاقباً وعقلاً يقظاً. والذي جعله يربط قصيدة كعب بالسنة، أنها عرضت على النبي صلى الله عليه وسلم، و"كلام عرض على أفضل الخلائق وأقره، لهو الجامع

للحقائق، اللامع بالرقائق، الطالع بالدقائق. وكم في زوايا السنّة من خبايا".

والذي يلاحظ على هذا اللون من القراءة، بوجه عام، أنها قراءة إسقاطية: الرمز فيها إسقاطي. فهي لا تعدو أن يكون المؤلف أسقط فيها أفكاره "الواعية" على النصوص -على نحو مُتعمَّد. فالأفكار التي يراها المفسّر في النص معروفة سلفا. وقراءته تتمثل في أنه جعل النص ترجمة لهذه الأفكار. وهذا ما يمكن تسميته «الرمز المبيّت». وما أعنيه بالرمز المبيّت هو نفسه ما كان يقصده الرومانطيقيون بالأليجوريا، حين فرقوا بينها وبين الرمز مطلقا. فالرمز المبيت أو الأليجوريا - لا يعدو أن يكون «ترجمة الأفكار المجردة إلى لغة مصورة» - على نحو ما ذُكر عن كولردج، على حين أن «الرمز [مطلقاً] يصل الأشياء التي قد تناءى بعضها عن بعض في التفكير الاستطرادي. وهو سبيل الفن إلى عقد الصلة بين الكثرة والوحدة». وكولردج يجعل الرمز هو المقابل للأليجوريا. والأول يختلف عن هذه من نفس الوجه الذي كان الخيال مختلفاً فيه عن الوهم ومقابلاً له. فأحدهما قرين الوهم (الأليجوريا)، والآخر قرين الخيال. وأحدهما كذلك ذو صلة بالوحدة الميكانيكية، أو الآلية، والآخر صلته بالوحدة العضوية - على نحو ما فرّق هو بينهما. وقد بسطت الكلام عن الفرق بين الخيال والوهم في بحثي عن نظرية الشعر عند كولردج، بما يغني عن إعادته مرة أخرى (راجع نظرية القارئ 85-112). على أن النقاد المعاصرين لاحظوا أن «كل تفسير أليجوريّ»، من جهة أن التفسير وقوف على معان. وهي ملاحظة نورثروب فراي في كتابه تشريح النقد.

(Frye, Northrop. Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton: PrincetonUP, 1971,P. 89)

والتفكير الرمزي له امتداده كذلك في مجالات أخرى في الثقافة

العربية الإسلامية. ويمكن أن نضرب له مثلا بكتاب "حجة الله البالغة" لولي الله الدهلوي (ت 1176). وفيه نرى الصور الحسية تشبحات على حد تعبيره (أي تشخصات، والشبح الشخص)، أو تمثلات للمعاني المجردة. فالرؤيا التي يراها المرء في نومه هي أشبه شيء بالقصة الأليجورية التي تشير إلى معاني أخرى خارجها. وهنا يذكر ولي الله الدهلوي قصة رجل رأى في المنام كأنه يختم على أفواه الناس وفروجهم، فقص الرؤيا على ابن سيرين، فقال له: لعلك مؤذّن تؤذن قبل الوقت فتمنع الناس من أكل السحور ومن الوطء. والدهلوي يقول معقبا على القصة: الختم شبح المنع عند القوم. (حجة الله البالغة 90/1).

بل إن الأشياء المتحققة في الخارج، أعني ما يقع في عالم الأعيان قد يكون بمنزلة الرؤيا في كونه تشبحاً لما يقع في عالم الأذهان، على ما فصلت ذلك في بحثي عن فكرة التشبح عند ولي الله الدهلوي. (راجع: دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى أبي فهر محمود محمد شاكر بمناسبة بلوغه السبعين، القاهرة 1982، راجع كذلك الفصل الثالث من نظرية القارئ: 53-68).

والتفسير الرمزي على هذا النحو يكفل للنصوص نوعا من الوحدة الداخلية. وهذا ما ألمح إليه صاحب «حجة الله البالغة» في مقدمة كتابه، حين قال: «إن من الإنسان اليقظان بالطبع يتفطن بالأمر الجامع بين الكثرات، ويُمسك قلبه بالعلة دون المعلولات والملكة دون الأفاعيل. ومنه الوسنان بالطبع يبقى مشغولا بالكثرة عن الوحدة، وبالأفاعيل عن الملكات وبالأشباح عن الأرواح». وقد اتخذ المؤلف سبيله إلى هذه الوحدة أو الأمر الجامع فكرة التشبح التي أشرنا إليها. فالأشباح هي الكثرة وهي الأمور الجزئية الحسية أو التفصيلات. والأرواح هي المعنى الجامع الذي تلتقي عليه هذه الكثرات.

لكن ينبغي هنا أن نلتفت إلى فكرة كولردج في التفرقة بين الرمز المبيت أو الأليجوري والرمز مطلقاً، أو بين الوحدة الميكانيكية والوحدة العضوية - كما أسلفنا. وأنا أرى أن التفرقة بينهما يمكن ردها إلى تدخُّل العنصر الواعي أو القصديّ في المسألة. فإن كان المعنى مبيّتاً سلفاً، أو مقصودا عند الرمز إليه بالصورة الحسية الواردة، فهو حينئذ داخل في نطاق الأليجوريا. أما إن كان المعنى المستخرج من الصورة الحسية لا يوصل إليه إلا بعد إعمال الفكر والنظر، ولا يتبينه صاحبه على نحو «واعٍ» تماماً، فالرمز حينئذٍ هو الرمز على الحقيقة، وهو ما يظهر في الرؤيا التي قصها المؤذن على ابن سيرين.

وقد يمكن أن نرد التفكير الأليجوري إلى جذور قديمة في الثقافة العربية ترجع إلى العصر الجاهلي نفسه. وهو ما نستطيع أن نتبينه في قراءتنا شعر زهير، إن صح ما نزعمه - في محاولة إعادة بناء أفكاره على نحو ما فهمها الأقدمون - في قصيدته: «عفا من آل فاطمة الجِواءُ»، من أن قصة البقر والحمار الوحشي فيها ما هي إلا تصوير لفكرة البعث عن الحقيقة الروحية، أو «الميتافزيقية»، على نحو ما صور ذلك - أليجورياً أيضاً - أفلاطون في قصة «الكهف» (راجع الفصل الأول من كتابي الرمز والفن). وإنما اقتصرت - هنا - على الإشارة إلى زهير، لأنه يمكن الربط بين شعره وبعض أفكار أهل التأمل الصوفي، وإلا فالشعر العربي القديم كله يمكن رده إلى فكرة الأليجوريا.

* * *

أشعر العرب

قراءة في البذور النقدية العربية



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد جاسم الحسين

تسعى هذه القراءة إلى مقاربة تراكيب وأحكام كانت كثيرة الشيوع في بذور نقدنا العربي القديم وغالباً ما صيغت من خلال تركيب/ أفعل/ وقد أضيف إليها (الناس - العرب - اسم القبيلة - الجاهلية - الإسلام - القدم - الحداثة) أو ما شابهها من المفردات التي تشير إلى التميز والتفرد.

تضع القراءة في طموحاتها تلمس بعض ما بذل من جهود في بذور النقد العربي القديم لعلها تصل إلى بعض النتائج من أجل إنارة أكثر وضوحاً لتلك الجهود.

ومع أن أسباب اختيار أي موضوع متعددة المنابع ومتشعبة وبعضها غير واضح عند من يختار نفسه إلا أن الأهداف الرئيسية هي:

الأول: تمعن هذه الصيغ وتفحصها بعد إحصائها ومحاولة استنطاقها لعلها تنير شيئاً مما هو موجود من ظواهر لاحقة قد لا تقف حدودها عند النقد القديم بل إلى النقد الحديث وتتعدى ذلك إلى حقول حياتية أخرى: فكرية و اجتماعية.

الثاني: البحث في أسباب شيوع هذه الصيغ وهل تحولت آنئذ من كونها كلمات في اللغة إلى مصطلحات ذات مفاهيم محددة بحيث أن مطلقيها يتعاملون معها كذلك، ومحاولة ربطها بسياقاتها لعلنا نصل إلى ما ينير هذه النقاط ولاكتشاف الظروف المحيطة بخاصة أن هذه الصيغ كانت شائعة في النقد والحياة.

الثالث: اختيار يعود إلى أسباب نفسية ذاتية ذلك أن مثل هذه الأحكام كانت تستفزني شخصياً وكنت أجد فيها ما أجده في مقالات صحفية كثيرة هدفها التفاخر الوهمي، وأساسها المبالغة؛ وعمادها المدح، حتى إننا نجد في كل بلد عربي مثلاً عشرة روائيين وعشرة قاصين وخمسين شاعراً يظنون أنهم الأفضل والأشعر على مستوى بلدانهم وعلى مستوى الوطن العربي أوهموا أنفسهم بذلك وصدقوا الوهم وبات حقيقة. لكن القراءة أوصلتني إلى غير هذا النفور وهو ما سيتضح لاحقاً.

ومن أجل تحقيق مراميها واستجابة لأسبابها فقد اتكأت القراءة على كتابين يحتويان الكثير من التاريخ الأدبي والقليل من البذور النقدية هما (طبقات فحول الشعراء والشعر والشعراء) وقد تم النظر إلى الكتابين بوصفهما أول أثرين مدونين تضمنا الكثير من الأخبار عن الحركة الشعرية والنقدية في العصر الجاهلي والإسلامي والأموي وشيء من العباسي وقد احتوى الكتابان أخباراً في أربعة قرون تقريباً وعلى الرغم من الملاحظات المتعددة التي يمكن أن يسجلها الباحث حول كثير مما ورد في الكتابين من حيث عدم التخصص واختلاط تلك الأحكام بالتاريخ وغيره إلا أن المرء لا يملك إلا أن يعرب عن الامتنان لهما لأن ما فعلاه حفظ لنا شيئاً من الفكر والنقد في تلك المرحلة الشفاهية؛ وقد خطا النقد بعد فترة قصيرة خطوات أخرى، ولم تعد لهذه التراكيب القيمة ذاتها، لا عند قائليها ولا عند متلقيها؛ إذ تشعب النقد وراح يهتم بقضايا أعمق وأصبحت له مؤلفاته الخاصة التي تحلل النصوص وتثير الأفكار وتعلل ولا تكتفي بنقل أخبار السابقين و مواقفهم.

ومع أن الزمان طويل بيننا وبين تاريخ إصدار هذه الأحكام إلا أن الباب مفتوح لإعادة قراءة تراثنا النقدي (وهو أحد أهداف هذا الملتقى)

كخطوة أخرى في قراءة التراث وتسعى هذه الكلمات إلى الانتماء إلى نقد النقد بعيداً عن التقديس للماضي وبعيداً عن التجاهل لظروفه وللجهود المبذولة أو محاولة جر الماضي للحاضر أو جر الحاضر للماضي وتتخذ من قراءة النصوص مدخلاً لتحقيق أهدافها.

ومعلوم أن المحدَثين لم يقصروا في تناول تلك البذور في قضاياها العامة بخاصة مثل هذا النقد التأثري أو التذوقي أو النقد الذي يتكىء على الإحساس (والتراكيب موضوع قراءتنا، جزء منه) أياً كانت التسمية فإن عدداً لا بأس فيه من الكتب قد خص هذا النقد،و قد سمي هذا النقد بالمذهب أو المنهج التأثري وأياً كانت التسمية إلا أن هذا النمط من تناول النصوص لم يبطل مفعوله بمرور الأيام، لا أبطلته الأفكار القديمة ولا النظريات الحديثة.. لا لأنه عصي على الزمان بل ربما لقربه من شريحة واسعة من الناس إضافة إلى أن الجهد المبذول في فترة ما غالباً لا ينتهي مفعوله وهناك من يأتي ليستفيد مما أنجزه السابقون فعلى الرغم من كل المناهج النقدية الحديثة إلا أن التذوق لا يمكن التخلي عنه مثلما لا يمكن التخلي عن المنهج النفسي ولا عن المنهج البنيوي ولاعن المنهج الاجتماعي لأن هذه المناهج ذات أسس فكرية وليست صرعات كما يقول بعضهم.

ولا ينكر المتابع أن الأولوية التي كانت تعطى للأحكام التذوقية تغيرت... إلا أن حضوراً ما حافظت عليه عبر العصور.

واسمحوا لي أن أنقل التجربة التالية للتدليل على أهمية هذا النمط من الأحكام حتى إن كنا قي القرن الحادي والعشرين إذ قمت بإعطاء رواية لثلاثة نقاد أكاديميين وبعد فترة من الزمن طلبت أراءهم هاتفيا وإذ بي أسمع ما كنت قد توقعته من مثل: إن الرواية حلوة... أو من أفضل ما قرأت هذا العام... أو تنم عن مقدرة فائقة... ولما طلبت المزيد من

التحليل والتعليل سمعت أن الأمر يحتاج إلى جلسة طويلة ومدارسة وحوار ومن الصعب أن يكون هذا على الهاتف.

نماذج وقراءة

لو عدنا إلى إجابة قديمة حول (من هو أشعر الناس) وتمعناها مطولا لوجدنا فيها مداليل واعية تنم عن رأي وفكر لافتين وتدل على أنه ليس الجميع مستعدين لإطلاق الأحكام المجانية في ظرف شفاهي كان من المفضل إطلاق الأحكام؛ لكن عند صاحب الخبرة إطلاق الأحكام مسؤولية لها نتائجها.

الإجابة هي لخلف الأحمر وهو أحد رواة الشعر المشهورين بتوخيهم الدقة... يوم سئل عن أشعر الناس فقال: (ما ننتهي إلى واحد يجتمع عليه كما لا يجتمع على أشجع الناس وأخطب الناس وأجمل الناس.

فأصر السائل: فأيهم أعجب إليك يا أبا محرز؟

قال: الأعشى.

قال: أظنه.

قال كان أجمعهم). (طبقات فحول الشعراء لابن سلام – 66)

هذا النموذج يعطينا صورة نافرة عن كثير من الأحكام الموجودة في الكتابين اللذين اتخذناهما نموذجا للقراءة؛ علما أن ابن سلام وابن قتيبة لم يكونا ناقلي أخبار فقط بل كانت لهما رؤيتهما الخاصة.

وكما هو معروف فإن المؤلِّفَيْن قد وافقا السابقين في بعض القضايا وخالفاهما في عدد آخر بناء على ثقافة كل منهما ووعيه وتجربته وعمله الأساسي وهو ما انعكس على الكتابين.

ولئن كان ابن سلام قد انشغل بالجودة والكثرة والقدم والمقدرة عن التأثير، فإن ابن قتيبة كانت مشاغله مختلفة قليلا (وهي الطبع والصنعة واللفظ والمعنى) وأشار بطريقة مبطنة إلى أنه لا يوافق على كثير مما طرحه ابن سلام.

ويمكن لنا أن نثبت عددا من الأحكام النقدية ذات الطبيعة المتعددة والصياغات المتنوعة كي تجعل الصورة أوضح وتعبر عن تعدد الأحكام واختلافاتها.

لعل هذا يسمح للمتلقي بتشكيل صورة أكثر دقة وأقرب للوضوح منها لغيره حول بذور النقد العربي القديم.

تكاد هذه الأحكام أن تنشطر إلى شطرين من حيث الصياغة والدلالة وإن كانت تشترك في عدد من العناصر:

القسم الأول: أحكام صيغت من خلال (أشعر العرب – أشعر الناس – أشعر قبيلة).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والقسم الثاني: أحكام أقل حدة وأقل إطلاقية حاولت أن تركز على الجزئيات.

القسم الأول

وفيه خمسة أخبار تحاول أن تكون نماذج عن الصيغ الواردة.

الخبر الأول (مر لبيد بالكوفة في بني نهد، فأتبعوه رسولا سؤولا يسأله: من أشعر الناس؟

قال: الملك الضِّليل. فأعادوه إليه، قال: ثم من؟ قال الغلام القتيل – وقال غير أبان: ابن العشرين – يعني طرفة – قال: ثم من؟

قال: الشيخ أبو عقيل – يعني نفسه.

فهذان امرؤ القيس وطرفة) (طبقات فحول الشعراء – 54)

إذاً كما هو واضح من الخبر؛ القوم يريدون معرفة رأي شاعر مشهور في أشعر الناس فهو لم يبادر إلى قول رأيه بل طلب منه ذلك؛ ولم يحدد الصيغة بل استجاب إلى سؤال رسول القوم الذين لم يسألوه حين كان بينهم؛ بل بعد أن غادر وربما سمعوا به بعد مروره أو هو شيء من التخييل في صياغة الخبر.. ولم يتمنع الشاعر إنما بدا كمن هيأ نفسه لهذا السؤال أو ربما كان السؤال قد طرح عليه من قبل وقد أجاب بألقاب الشعراء وقدم اثنين على نفسه.

وقد علق (ابن سلام) على الأسباب التي جعلت الناس يقدمون هذا الشاعر على غيره فيما يشبه محاولة الإقناع والانتصار لرأي لبيد.

أما الخبر الثاني فهو الأكثر شهرة في الاستدلال بوجود نقد عربي قديم وهو المتعلق بسوق عكاظ يقول الخبر:

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

(وكان النابغة تضرب له قبة حمراء من أدم بسوق عكاظ وتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها، فأنشده الأعشى أبو بصير.. فأنشده حسان بن ثابت ثم الشعراء، ثم جاءت الخنساء السُلمية فأنشدته فقال لها النابغة: والله لولا أن أبا بصير أنشدني آنفاً لقلت أنك أشعر الجن والإنس.

فقال حسان: والله أنا لأنا أشعر منك ومن أبيك ومن جدك.

فقبض النابغة على يده ثم قال يا بن أخي إنك لا تحسن أن تقول مثل قولي:

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

ثم قال للخنساء أنشديه فأنشدته. فقال: والله ما رأيت ذات مثانة أشعر منك.

فقالت له الخنساء لا والله ولا ذا خصيين) (الشعر والشعراء – 218-219).

فلو سلمنا بصحة هذا الخبر الذي يتضمن معلومة عن أهمية سوق عكاظ، وعن أن الشعراء يلقون أشعارهم قبل الشاعرات وعن مكانة النابغة وعن آلية الحكم فإن الحكم لبعض الشعراء بالتميز يحمل في باطنه تهميشا لبعض التجارب الأخرى، ويحمل الخبر إشارة إلى الاعتماد على ذائقة الناقد – وهو هاهنا شاعر – ولولا أن الخنساء سبقها شاعر مثل الأعشى لأطلق حكما فيه من المبالغة ما فيه (أشعر الجن والإنس).

أما حسان بن ثابت واحتجاجه الحاد على النابغة فإنه سرعان ما يعود إلى رشده حين سمع شعر الخنساء وقد أصبح هو الحكَم... ولتستمر دراما هذه الحكاية فإن الخنساء لم يعجبها حكم حسان غير قابلة بتفضيلها على الإناث فقط وإنما على الذكور أيضاً وهو ما لا يقبله كثير من الذكور وقتها والآن.

وما يروى عن عمر رضي الله عنه هو الخبر الثالث عن ابن عباس قال: قال لي عمر: أنشدني لأشعر شعرائكم. قلت من هو يا أمير المؤمنين؟ قال زهير، قلت: وكان كذلك!

قال: كان لا يعاظل بين الكلام، ولا يتبع وحشيه ولا يمدح الرجل إلا بما فيه). (طبقات فحول الشعراء – 63)

هذا الخبر يعبر عن ذائقة قادرة على التعليل والتحليل وإن كان ذلك مختصرا وهي تعليلات ذات طبيعة فنية وأخلاقية إضافة إلى الذكاء في صياغة الخبر من الراوي... أو من ابن سلام وبالتأكيد فإن القائل لم يقل ما قاله إلا بعد أن فكر جيدا فيما قاله.

الخبر الرابع: بطله الفرزدق المعروف بطبائع شخصية حادة إلا أنه حين سئل عن أشعر الناس فإنه أقر بذلك لامرئ القيس... قيل له: حين يقول ماذا؟ قال: حين يقول:

وقاهم جدهم ببني أبيهم وبالأشقين ما كان العقاب
وأفلتهن علباء جريضاً ولو أدركنه صفر الوطاب

(طبقات فحول الشعراء – 53)

إذاً الفرزدق منح هذا اللقب لامرىء القيس بناء على أبيات محددة هي الأفضل برأيه وهي وجهة قد لا يوافقه عليها كثيرون.

أما الخبر الخامس والأخير في هذا القسم فهو: يتعلق بأشعر قبيلة كذا، إذ روى لنا (ابن قتيبة) عن الحطيئة قوله: (أبلغوا الشمّاخ أنه أشعر غطفان) (الشعر و الشعراء – 201)

وهذا الخبر فيه إقرار من شاعر بشاعرية شاعر آخر ولا ندري من حيثيات الخبر هل كان الشماخ ينتظر حكم الحطيئة أم أن الحطيئة أراد تسجيل موقف ما ؟

وهكذا نجد من الأخبار السابقة التي تمثل القسم الأول: أي أشعر العرب وأشعر الناس. أن من قاموا بالحكم غالباً كانوا شعراء طلب منهم أن يحكموا؛ أو تبرعوا هم بالحكم، وقد علل بعضهم حكمه لكن في الحدود الدنيا من التعليل.

ويكثر ورود هذا النمط من الأحكام ويكثر قائلوه، ويبدو أن المضاف إليه الناس حين يضاف إلى أفعل يمكن القول إما أن مفردة/ الناس/ كان يراد منها العرب ربما لقناعة من يطلق هذا الحكم بأن العرب متميزون في الشعر بحيث لا يمكن أن يدانيهم أحد.

صحيح أن ليست ثمة فروق في الجوهر بين هذا القسم من الأحكام والقسم الآخر إلا أننا يمكن أن ننعت هذا النموذج بأنه كان أميل للمبالغة والإطلاقية التي تحمل في طياتها تعبيراً عن فكر سائد كان يصدر الحكم ويتقبله.

ويغلب على ما قيل في القسم الثاني أن قائليه علماء ورواة وشعراء في سياقات ليست بعيدة عن هذه السياقات لذا فإن الفصل بين هذين القسمين هدفه التصنيف ومحاولة الفرز من خلال مداليل الأحكام المصاغة ولا يعني حكماً قيمياً في أن هذا أفضل من هذا أو العكس، أو أن أولئك اتبعوا مصطلحات ومناهج غير التي استعملها أولئك.

القسم الثاني

خصت الأمثلة التي تندرج في هذا القسم نفسها بتفاصيل أمنت لها مايوحي بالتحديد المبني على الاختيار والتأمل في أكثر من تجربة شعرية لأنها نقلت أخبارا يفهم منها التحديد والابتعاد عن التعميم أطلقها المؤلفان أو قالها غيرهم ممن هو متابع أوخبير دون أن تطلب منه؛ لذا فإن حكمه أقرب للدقة... إذ ربما أخضع حكمه لشيء من التأني ولم يكن السياق سياقا شفاهيا فقط. وأسلوبيا معظم الأحكام التي قيلت في القسم الأول كانت عبر طريقة سؤال وجواب أما في هذا القسم فغالبا ما قيلت بأسلوب التوصيف الذي يشير إلى التأني.

من هذه الأخبار ما ورد عن الأصمعي في قوله (ما قيلت قصيدة على الزاي أجود من قصيدة الشماخ في صفة القوس)

(الشعر والشعراء – 443)

هذا الحكم كما نرى يخص نفسه بقصيدة واحدة مميزاً إياها من خلال قافيتها مع الموازنة مع غيرها من القصائد المشابهة كما يبدو لنا، ولا نعرف عدد القصائد المنظومة على قافية الزاي ومدى جودتها. حتى فترة إصدار هذا الحكم الصادر عن لغوي يهمه أمر الشعر بخاصة إذا كان مما يستشهد به وما يحمل من ألفاظ غريبة مع إقرارنا بجودة قصيدة الشماخ التي بث همومه الشخصية فيها.

وفي خبر آخر عن الشاعر عمر بن لجأ معلومات لها دلالتها الفنية إذ عد نفسه أشعر من سواه لأسباب تخص بناء القصيدة والمواءمة بين أبياتها يقول الخبر:

(قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء أنا أشعر منك قال: وبم ذلك؟ فقال: لأني أقول البيت وأخاه ولأنك تقول البيت وابن عمه).

(الشعر والشعراء – 41)

مع أن الشاعر هنا هو الذي يبادر الآخرين بطرح رأيه لكننا لا نعرف ملابسات الخبر وسياقه وقد صيغ بطريقة لا توضح من هم أول الشعراء ولا أين التقاهم؟

ويحمل هذا الحكم التنبه إلى قضية مهمة لها علاقة ببناء القصيدة وما يتعلق بالتعبير النقدي الذي بدا بسيطاً إلا أنه مستقى من الحياة التي يعيشها غير بعيدة عن مصطلحات الحياة العشائرية (أقول البيت وأخاه وتقول البيت وابن عمه) وهو تعبير شاف ووافٍ لما أراده الشاعر... ضمن الظروف المحيطة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبين أيدينا خبر آخر، له دلالة متقدمة من خلال ما تنبه إليه قائله من قضية تتعلق بالمكان ووجود الإبداع فيه حين عدد ابن سلام القرى العربية قال:

(هي خمس: المدينة ومكة والطائف واليمامة والبحرين وأشعرهن قرية المدينة)	(طبقات فحول الشعراء 215)

هذا الخبر ينم عن أن الإبداع قد يكون له انتماء أبعد من الانتماء القبلي وهو الشائع آنئذ ولا أظن أن هذا النوع من الأحكام كان له شيوعاً كبيراً أو حتى قبولاً من المتلقي الذي لم يألف الانتماء إلى المكان بعد، ويبدو أن الحكم لا يخلو من دقة إذ أنقل من سورية ما يفيد أن مدنا يكثر

فيها القص (الرقة مثلاً صدر فيها نحو سبعين مجموعة قصصية) وأخرى يكثر فيها الشعر مثل حمص التي صدر فيها ما يزيد عن ثمانين مجموعة شعرية.

وتترجح الأحكام بين الإطلاقية والنسبية حتى لو كان موضع التفاضل قصيدة واحدة ليغدو كاتبها أشعر الناس واحدة، وهو ما أطلق على طرفة بن العبد دون أي محاولة للتعليل:

(فأما طرفة فأشعر الناس واحدة وهي قوله:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد وقفت بها أبكي وأبكي إلى الغد

(طبقات فحول الشعراء - 138)

وهذا الحكم يشير إلى أن إبداع الكاتب ليس في سوية واحدة فلكل أديب شعره المتميز وشعره المقبول وهذا يقودنا إلى سؤال يخص الإبداع عامة وهو مدى السوية الفنية لأعمال كل أديب بخاصة في العصر الحديث.

وفي إطار التنبه إلى قضايا فنية نجد حكما حول التشبيه يقول:

(كان علماؤنا يقولون أحسن الجاهلية تشبيها امرؤ القيس، وأحسن أهل الإسلام تشبيهًا ذو الرمة). (طبقات فحول الشعراء - 549)

كان التشبيه مدار إظهار بلاغة ونال اهتماماً من الأدباء والنقاد والمتابعين وربما هذا الاهتمام يشيرإلى أثر المحاكاة والاختراع بخاصة أن امرأ القيس له الأولية لذا فإنه من الطبيعي أن يكون سباقاً إلى عدد كبير من التشابيه من هنا فإن إقرارهم له بالتميز يأتي طبيعياً أضف إلى ذلك ميزة القدم الذي لا يدانيه فيه أحد ومعلوم مادور القدم آنئذ في المجتمع وعند اللغويين والمنشغلين بالهم النقدي والأدبي وهو ما نبههم بعد فترة قصيرة إلى مادعي في أدبياتنا النقدية بالسرقات.

وابن قتيبة يتحدث في خبر آخرعن أشعر المقلين... وهم ثلاثة: المسيب بن علس والمتلمس وحصين بن الحمام. (الشعر و الشعراء - 437)

إذا هناك دراية من مصدر الحكم أن هؤلاء الشعراء لا يمكن أن يقارنوا بالشعراء الآخرين بل لهم مقياسهم الخاص بهم وهذه الظاهرة تستحق التوقف والتمعن.

ومن الأخبار المتعلقة بأشعر الناس ما نقل عن الحطيئة حين سئل عن هذا الموضوع حيث أخرج لسانا دقيقا كما يقول الخبر كأنه لسان حية فقال: هذا إذا طمع! (الشعر و الشعراء - 34)

وفي شعرنا العربي القديم والحديث الكثير من الأخبار التي تؤيد هذه الفكرة فالرجل لم ينسب الأشعر لا إلى قبيلة ولا إلى قصيدة بل إلى اللسان إذا طمع وفي ذلك إشارة خفية إلى أثر العطاء فيما يقوله الشعراء من قصائد وهذا تنبيه إلى أثر الجانب النفسي فيما يقوله الشاعر وثمة أخبار عديدة تشير وتناقش لماذا بعض الشعراء كانوا مجيدين في مدح الممدوحين لكنهم في رثائهم لم يكونوا كذلك وقد أجاب أبو يعقوب الخريمي عن ذلك: كنا يومئذ نعمل على الرجاء ونحن اليوم نعمل على الوفاء وبينهما بون بعيد. (الشعر والشعراء - 34)

وثمة خبر آخر يتعلق بإصدار ابن قتيبة حكما في افتتاحيات القصائد إذ قال (لم يبتدئ أحد مرثية بأحسن من هذا حول بيت أوس:

أيتها النفس أجملي جزعاً إن الذي تحذرين قد وقعا

(الشعر و الشعراء - 25)

وهاهنا تخصيص في قصائد الرثاء حصراً وللافتتاحية ذات الأهمية الكبيرة في أيام المشافهة وهاهنا تصغر الدائرة وتغدو إمكانية الدقة أكثر لأن التخصيص في موضع واحد وفي غرض واحد.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وختام هذه الأخبار خبرله دلالته الخاصة إذ إن مجال الموازنة هاهنا لا يتعلق بقضية فنية ولا بقبيلة ولا بمكان بل بلون البشرة... يقول الخبر:

(مر جرير بنصيب وهو ينشد فقال له: اذهب فأنت أشعر أهل جلدتك وكان نصيب أسود فقال: وجلدتك يا أبا حزرة) (طبقات فحول الشعراء – 675)

إن القراءة الأخلاقية والدينية للخبر تجعل منه خبراً إشكالياً لكن هاهنا نتساءل عن عدم رضا الشاعر بالحكم وقد اشتمّ منه رائحة إهانة له مما جعله يرد وهو الذي لم يطلب من جرير الحكم ولا نعرف كيف نسي جرير ما قاله عنترة العبسي أم أن الأمر يدخل في باب الأحكام التي لم يحسب لها مصدرها أن تدون وتسجل عليه وتقرأ وتناقش بعد مئات السنين.

إن الأخبار السابقة تعطي تصوراً ما عن حالة البذور النقدية التي أخذنا مادتنا منها وكما لاحظنا فإنه قد شارك في إطلاق الأحكام شعراء وغير شعراء: من لغويين ورواة وبصيرين بالشعر وغيرهم من أجل تقييم حركة الشعر العربي آنئذ وإنزال الشعراء منازلهم التي يستحقونها انطلاقا من وعند مصدري الأحكام وتجاربهم وذائقتهم إذ يبدو أن أحكامهم لم تواجه السنين فترة طويلة فلم تمض فترة قصيرة إلا ووجدنا من يناقش هذه الأحكام وينقض أسسها؛ ولعل هذا ليس غريباً إذا تذكرنا أن التعامل هو مع نص أدبي وميزة النص الأدبي أنه حمال أوجه وحمال دلالات ويتقبل أكثر من قراءة وهذا يمكن أن ينبه المشتغلين بالنقد إلى ضرورة الابتعاد عن اليقينية في قراءة النص الأدبي.

وقد قمنا بمحاولة إحصائية بهدف التوصل إلى بعض الأفكار التي تصب في أهداف البحث وتبين أن عدد الأحكام المتعلقة بالأشعر وما رادفها تجاوز خمسين حكماً وردت عبر تقرير مباشر أحياناً أو عبر حكايات وهي نحو خمسة وثلاثين فرعاً:

(أشعر العرب – أشعر الناس – أشعر قبيلة كذا– أشعر أهل

الجاهلية - أشعر أهل الإسلام - أشعر المحدثين - أشعر القدماء - الأشعر في التشبيه - الأشعر في القصيدة الواحدة - الأشعر في عدد من القصائد- الأشعر في البيت الواحد- أشعر المقلين - أشعر الرجاز - أشعر الجن والإنس - أشعر ذات مثانة - أشعر ذي خصيين - الأشعر في بناء القصيدة - الأشعر في قافية ما - الأشعر في الطمع - الأشعر في المطلع - الأشعر على صعيد وفاء اللفظ بالمعنى - أشعر العلماء - الأشعر في الطبع والتكلف - الأشعر في المقدرة على التأثير في المتلقي - الأشعر لأن معانيه غريبة - الأشعر لأنه نبيل - الأشعر لأنه الأول - الأشعر لأنه الأصدق - الأشعر عامة والأشعر خاصة - أشعر شعراء النقائض - أشعر الأوس والخزرج - أشعر القرى - أشعر الأحياء والأموات - أشعر أهل مكان ما - الأشعر في غرض ما - الأشعر قياسا للون بشرته).

طبعاً هذه الأحكام لم تكن متساوية الورود في الكتابين وبعضها موجود في الكتابين معاً ويلحظ كثرة ورودها عند ابن سلام ربما لأن أساس التأليف يقوم على حكم القيمة إذ عنوان الكتاب طبقات فحول الشعراء.

ولو أردنا النظر إليها من جهة التكرار لوجدنا ما يلي:

الأكثر تكراراً هو الأشعر نسبة إلى القبيلة (خمس مرات)

الأشعر نسبة إلى الجاهلية والإسلام (3 مرات)

أشعر الناس (3 مرات)

أشعر العرب (3 مرات)

مع أن الأسباب التي تجعله أشعر العرب أو أشعر الناس مختلفة من موضع إلى آخر.

أما الشعراء فقد نال الحصة الأكبر امرؤ القيس (في الأولية والتشبيه).

وزهير في عدم المعاظلة ولا يمدح الرجل إلا بما فيه والنابغة والأعشى ومن ثمة لبيد و الفرزدق وكثير وطرفة.

وواضح أن القدم وحده كان كافيا ليرجح كفة أحد المتفاضلين.

وما يلفت الأنظار أن الأحكام تركزت حول عدد محدود من الشعراء في حين أن تجارب مهمة لم يرد ذكرها نهائياً.

وربما هذا طبيعي في ظل الظروف الشفاهية المصاحبة لتلك الأحكام التي لم تقم على الاستقراء إضافة إلى أن ما أثبته المؤلفان هو ما سمعا به وربما فاتهم الكثير من الأخبار المهمة.

أما مصدرو هذه الأحكام فهم: 18 عشر شاعراً - و5 من العلماء - و7 من البصيرين بالشعر - و10 من مؤلفي الكتابين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبذلك نجد أن مصدري الأحكام غالبيتهم من الشعراء وهذا له دلالاته لو وازنا بين القديم والحديث من حيث وجود ظاهرة الأدباء النقاد وهي ظاهرة لم تغب عن تاريخ الأدب العربي ونقده إن جاز لنا أن نطلق هذه الصفة على بعض مصدري هذه الأحكام.

ويمكن مقاربة الأحكام النقدية الواردة في الكتابين من خلال عنوانين هما:

الدلالية والأسلوبية

سمات الأحكام من وجهة دلالية:

الحماس: وربما نتج هذا الحماس عن طبيعة الحياة آنئذ وطبائع الناس

الميالة للفطرة؛ لكن المشكلة أن هذا الحماس قاد كثيرين إلى اليقينية في إطلاق الأحكام وتلك اليقينية بدورها تتكئ على الإعجاب وغالباً ما ترتبط مع الصدق مع الذات فهي ليست يقينية العارف الذي يتجاهل التجارب الأخرى عن قصدية بقدر ما هي يقينية المطمئن إلى ما يقوله، ويعزز هذه اليقينية الظرف المحيط بالقائل وبساطة تجربته النقدية التي تقوم على المشافهة.

أضف إلى ما سبق موقعه فهو سواء كان شاعراً أو عالماً أو صاحب مسؤولية فإنه يعتقد أن حكمه هو الحقيقة عينها على الرغم من الإشكالات المحيطة بالعبارة نفسها، فبساطة حياة المشافهة تجعل من ردة الفعل القوية الفورية أمراً مطلوباً لأنها تؤمن للمتحدث مكانة لا يمكنه التخلي عنها ويمكننا أن نلمس ذلك في المجالس على اختلاف أنواعها أو في بعض الحوارات الشفاهية في وسائل الإعلام. ونتيجة للحماس القائم على الحس والتذوق فقد قل وجود الأحكام المعللة... والتعليل كان إما من مصدر الحكم نفسه أومن المؤلفين، وهو يتكيء على الذائقة وليس على التحليل والاستقراء... وتنوعت التعليلات ما بين التعليل الفني والتعليل الموضوعاتي، ونذكر حالتي الاحتكام الوحيدتين المثبتتين وهما ما نقل عن النابغة وما نقل عن أم جندب زوجة امرئ القيس في الأولى احتكام إلى شاعر معروف ومشهور نتج عنه غير ما نتج عن الاحتكام الثاني وفي الحالتين نجد احتكاماً ذا طبيعة فنية واحتكاماً ذا طبيعة شخصية ونذكر ذلك الخبر الطريف المروي عن مروان بن أبي حفصة (أنشد مروان بن أبي حفصة لزهير فقال: لزهيرأشعر الناس ثم أنشد للأعشى فقال بل هذا أشعر الناس ثم أنشد لامرئ القيس فكأنما سمع به غناء على شراب فقال: امرؤ القيس والله أشعر الناس) الشعر والشعراء (35). ونذكر القول الشائع الذي يعبر عن الآنية في إصدار الحكم (أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه) المرجع والصفحة نفسهما.

الإطلاقية: وقد ارتبطت بالحدة التي ربما أسهمت حياة الصحراء فيها بحيث لم تستعمل عبارة من أشعر مثلا وإنما أشعر كذا بما تحمل من جزم لا مجال للمناقشة فيه، وهذا الحكم (أشعر) يأتي حاداً وقاصماً مثل ضربة السيف في حدتها وصرامتها وسرعتها وربما يشبه نمط الحياة آنئذ والتباينات في الطقس والطبيعة والفكر حلاله وحرامه وأسوده وأبيضه.

وربما يعن لمن يقرأ هذه الأحكام ولا يتمثل المجتمع الذي أنتجها أن ينعتها بالتطرف المتضح من خلال الإسراف والمبالغة؛ هذه المبالغة التي جعلت عدداً من النقاد اللاحقين يعترضون على بعض الأحكام بخاصة أن المبالغة صحبتها أحياناً الإلغائية المتمثلة في عدد كبير من الشواهد نذكر منها ما ورد عند ابن قتيبة تحت إطار ما ساء لفظه ومعناه وكيف استعمل لغة شفاهية في موضع كتابي، وهذا ليس غريباً إذ إن التطورات الفكرية تحتاج إلى سنوات أكثر وإلى تحول الفكر من فكر يقوم على الذائقة إلى فكر يقوم على التعليل والتحليل؛ وهو يحتاج إلى ظروف غير هذه الظروف لها علاقة بالمجتمع والاحتكاك بالثقافات الأخرى وقد وجد بعد فترة ليست بعيدة عن فترة إطلاق هذه الأحكام.

إكبار الأولية: وهذا الإكبار عضده موقف اللغويين من الشعر الذي ينفعهم في الاستشهاد وبات المحدثون وقتها لا ينالون الكثير من حقوقهم فقط لحداثتهم في حين أن القدماء مفضلون لا لسبب فني غالباً بل لسبب زماني، وهذا مشكل لم تتخلص منه الحياة العربية إلى يومنا هذا وربما له أبعاده الفكرية والاجتماعية والعقدية.

ولا نريد من هذا إنكار جهود الرواد والسابقين إنما توصيف نمط من التفكير موجود بقوة، وقد ظهر في فترات عديدة وأخذ غطاء شرعيا تحت حجج متنوعة لها علاقة بالأصالة واحترام جهود السلف الصالح وهذا لا ينكره أحد لكن يجب ألا يتخذ حجة للمراوحة في المكان ولعلنا نذكر

عبارة :خرق خرق! حين عرف السامع أن ما يسمعه من كلام المحدثين وهو الذي أغدق عليه صفات عديدة حين كان يظن أنه شعر أحد القدماء وقد منح امرأ القيس عددا مِنْ السمات والألقاب وأغدقت عليه الصفات.

ويمكننا الاستشهاد بحالات كثيرة عن معرفة الناس برواد كل جنس أدبي في العصر الحديث ولكن قليل منهم يعرف مثل ما يعرفه عن جهود اللاحقين ومن يريد أن يتأكد فليبحث في الكتب المدرسية في مختلف البلدان العربية.

المعيارية: وقد فعلت فعلها في بدايات النقد العربي القديم وإن كانت البلاغة قد حاولت أن تستأثر بها لاحقاً، ومع أن التقويم أمر ضروري إلا أن التقويم السليم يحتاج إلى أدوات كثيرة لم تتبع يوم ذاك أضف إلى ذلك أن العمل الأدبي يتحمل عدداً من القراءات والأفكار والرؤى وهو غير التقويم في جوانب الحياة الأخرى وقد رافق المعيارية أحياناً شيء من الإلغائية، وأيا كان موقع المقيِّم فإن من الظلم أن تلغى جهود الآخرين وأعمالهم؛ حتى لو كان لدينا اعتراض ما فإن ذلك يستوجب استعمال لغة محسوبة المفردات للتعبير عن آرائنا ولتقديم ملاحظاتنا؛ لأن العمل في حقل فكري يستدعي عدم الشطط والإلغاء، والتقويم أمر يحتاجه العمل في كل ميدان، ولم تنكر فضله المناهج الحديثة ذات الأساس الوصفي لكن التقويم شيء وإلغاء الآخر شيء مختلف، والنص الأدبي كما أسلفنا يتقبل الكثير من القراءات ولا نعرف ما يحدث من إلغاء هل له علاقة بالفكر العشائري المتجذر على الرغم من الحرص على إظهار التمدن والتحضر.

سمات الأحكام من وجهة لغوية أسلوبية

تبدو الأحكام ذات معجم لغوي محدود يستعمل جملاً قصيرة

مسجوعة ليسهل حفظها في الصدور بما أن معظمها أطلق قبل انتشار فعل الكتابة، وتنجم هذه المفردات عن حالة شعورية يعبر عنها قائلها وصفات هذه الأحكام لا تبتعد كثيراً عن سمات النثر في العصر الجاهلي. لابد من الإشارة إلى نقطة قد تخفف من كثير مما يصيب المتلقي من استفزازية بعض الأحكام لو تحدثنا عن علاقة المفهوم بالمصطلح ومتى تتحول الكلمة من مفردة عادية إلى مفردة ذات طبيعة اصطلاحية لها ما للمصطلحات النقدية من أثر ومعنى ويمكننا أن نزعم أن تلك المفردات لم يكن يقصد منها تماماً ما يمكن أن يقصد نزعم ذلك لسببين أولا لأن الفكر وقتها كان فكراً بسيطاً حسي لأكثر منه فكراً مكوناً وتعليلياً قادراً على منح المفردات أبعاد اصطلاحية، ونجد أن السجع كان حاضراً في عدد من الأحكام خاصة تلك التي احتاج قائلوها إلى التعليل من مثل قول عمر بن الخطاب وقول لبيد.

والمفردات والتراكيب المستعملة لها متطلباتها الشفاهية من حيث اعتماد المؤلف على أذن المتلقي أمامه ليتمكن من التأثير فيه لأنه غالباً لا يخضع لنقاش ولا لحوار... وإن احتاج إلى التعليل فإنه يأتي مختصراً.

ولا نجد حكماً من هذه الأحكام قائماً على الاستقراء وإنما على الحس والشعور غير أننا نجد ما يحيل إلى مثل هذا الاستقراء عند مؤلفين لاحقين من مثل ابن الأثير الذي كان يحرص على إشعار المتلقي بذلك وربما توفر الكتب في عصر ابن الأثير كان السبب في ذلك إضافة إلى ترسخ عادات بحثية وكتابية لم تكن موجودة في مرحلة البذور النقدية.

ونلحظ أنه كان هناك نوع من التآمر الإيجابي بين المتلقي ومصدر الحكم الذي إن سئل عن رأيه فإنه لا يسأل وهو في موقع المشكك فيه بقدر ما يكون الهدف توضيحات ويمكننا الاستشهاد بالصيغ التي سئل فيها من أصدروا الأحكام: وبم ذلك؟ - أكان كذلك؟.

وكانت - طريقة سرد الخبر ملفتة في تنوعها وهي تنم عن إرث حكائي بحيث أن المتعة النابعة من طريقة سرد الخبر ربما تجعله ينساب أكثر في نفس المتلقي الذي عرف عنه تعلقه بالحكاية وقد سردت الأخبار وفقا لإحدى الطرق التالية:

1 - سؤال وجواب... وقد يكون السائل بصيرا بالشعر؛ لكنه يسأل من هو أكثر خبرة منه أو أن يكون المسؤول شاعراً.

2 - يقوم من ينوي إصدار الحكم بسؤال شخص ما عن قائل أبيات محددة ليخبره الشخص عن اسم القائل... ومن ثمة يصدر الحكم كأنه يريد أن يوحي أن حكمه قد صدر بغض النظر عن معرفته بالشاعر.

3 - شاعر يلقي شعرا فيقوم مصدر الحكم بقول حكمه وهو متأثر بإلقاء الشعر.

4 - شخص يسمع شعرا ليس الشاعر بل من شخص آخر فيصدر حكمه.

5 - إقرار من قبل مؤلفي الكتابين وهما يتحدثان عن شاعر أو يناقشان قضية ما.

6 - الشاعر هو الذي يصدر بحق نفسه حكما ويتحدث عن صفاته إما في معرض حديثه عن شخص آخر أو و في سياق مناسبة ما.

ملاحظات ختامية

1 - ما ورد في الكتابين هو مجموعة أخبار نقلت إلى المؤلفين بعضها قريب زمانياً منهما، وبعضها غير ذلك؛ لذا فإن التصحيف والتحريف قد أصاب كثيراً منها وربما ينبغي أن نهتم بها من هذه الوجهة، ومثلما قرئ الكثير من الشعر العربي القديم في ضوء

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرواية ومدى دقة الرواة وتواجده في العصر المنسوب إليه الخبر يمكن أن نقرأ الأخبار النقدية.

2 – الأخبار والأحكام هي بمثابة بذور نقدية ولعله من الظلم بمكان أن ننظر إليها بصفتها نقدا مكتملاً كما ننظر إلى ما تلاها لأن كل شيء مختلف الظروف المحيطة والمكان والطريقة.

3 – يمكن أن ننظر إلى هذه الأحكام من موقع القائل والمتلقي سواء من حيث الوعي والخبرة أو الرؤية أو الذائقة وهم الذين غلبوا الذائقة على ما سواها من العناصر الأخرى وقد نتج معظمها عن وعي بسيط لا يقوم على استقراء ومدارسة.

4 – تمكن الإ شارة إلى تقبل هذه الأحكام من قبل الشعراء بشيء من الإيجابية إذا تذكرنا ونحن في القرن الحادي والعشرين كيف أن الأدباء حاليا لا يتقبلون مواقف النقاد منهم وغالباً ما يسفهونها ولدى متابعتي للحوارات مع الأدباء عبر ما يزيد على عقد من الزمن لم أجد إلا فيما ندر كاتبا منصفا للنقد سواء ألفت في كتابته عشرات الكتب أو كان أديباً طالعاً وهذا يعبر عن إشكالية فيما ينتظره الأديب من الناقد.

5 – أنجز الفكر العالمي بمرور السنوات الكثير من النقد والمناهج النقدية إلا أنه لم يتخل عن التذوق في النقد دون الاتكاء عليه وحده.

6 – إن الأحكام تشير إلى وجود بذور نقدية؛ لكنها لا تحمل في طياتها إشارةإلى وجود نقاد قبل الكتابة والتدوين لذا فإنه من الصعب القول: إن ما قدم في تلك المرحلة قد كان سببا في بطء تطور النقد العربي وعدم إمكانية صياغة نظرية نقدية عربية مع الانتباه إلى أن مثل هذه النظرية الموعودة ثمة من يشكك في جدواها من الأساس أو

في إمكانية قيامها لأنها تحاول عزل الأدب العربي عن محيطه العالمي؛ لكن هذه الاعتراضات لا تمنع النقاد من حق التفكير في إيجاد آليات نقدية تمكنهم من تناول الأدب العربي ليس عبر الأثواب المجهزة مسبقاً وإنما انطلاقاً من ظروفه الفكرية والاجتماعية وتاريخه، وليس هناك أقدر على تحقيق هذا من النقاد العرب أنفسهم.


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصادر والمراجع

2) رومية، د. وهب: شعرنا القديم والنقد الجديد - الكويت سلسلة عالم المعرفة عدد 207 - 1996.

2) ابن سلام الجمحي،عبدالله: طبقات فحول الشعراء تحقيق محمود محمد شاكر - جدة - دار المدني. جزآن - دون تاريخ.

3) عباس، د. إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر) - عمان - دار الشروق - 1986.

4) ابن قتيبة الدينوري، عبدالله: الشعر والشعراء - راجعه محمد عبد المنعم عريان - بيروت - دار إحياء العلوم - طبعة ثالثة - 1987.

5) قصاب، د. وليد: نصوص النظرية النقدية عند العرب من العصر الجاهلي إلى أوائل القرن الثالث - العين - المكتبة الحديثة - دون تاريخ.

6) مندور، د. محمد: النقد المنهجي عند العرب - القاهرة - دار نهضة مصر - دون تاريخ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* * *

قراءة الشعر القديم

مصطفى ناصف نموذجاً



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد مهدي غالي

من الأمور المقررة التي لا تغيب عن القارئ المتأمل لما يكتبه مصطفى ناصف إيمانه الشديد بأن الأدب، والشعر خاصة، ليس فرعاً من فروع المعرفة يحظى باهتمام فئة من الناس تتخذ من درسه حرفة، ولكن له أثراً عميقاً في حياة الفرد والجماعة، «النصوص إذن أجزاء من حياتنا لا من حرفتنا»[1].

لذلك لم تَبْقَ قراءة مصطفى ناصف للعمل الأدبي حبيسة علاماته، ولم ينظر إليه بوصفه بناء مغلقاً، يرصد القوانين العامة التي تحكم إنتاج هذه العلامات مستخلصاً شعريتها، وإنما نحت قراءته منحى تأويلياً يجعل لفظة القراءة مرادفة للفظة التأويل، ليقف على هذه القيم التي تحملها النصُوص، بل لقد جعل من تفسير النصوص فرضاً لازماً يتجاوز كذلك نطاق فئة تمارسه بدافع من احترافها:

«إن تفسير النص ليس أمراً يعني طائفة من دارسي اللغة وحدها. التفسير ممارسة اجتماعية أكبر من الحرفة والثرثرة والكسل»[2].

- 1 -

أهداف القراءة:

وقد حظي الأدب العربي القديم بالنصيب الأوفر من اهتمام مصطفى ناصف[3]، على النحو الذي يصل كتابته، من هذه الزاوية، بكتابة رواد من أمثال طه حسين الذي حَضَّ في مقدمة الجزء الأول من «حديث الأربعاء» على أن تمهد السبل لتيسير قراءة الشعر العربي القديم، لما له من أهمية في تشكيل ثقافة الأمة وتأكيد الانتماء.

وقد تضافرت جملة من الأسباب لتدفع مصطفى ناصف باتجاه قراءة النص القديم، هي:

1 - البعد الوجودي لإعادة قراءة الماضي:

إن العودة المستمرة لتأويل التراث والماضي إنما تمثل السمة الأساسية المميزة للإنسان من حيث هو إنسان، لأن «الإنسان هو ذلك الكائن الذي لا ينقطع تأويله للماضي والتراث»(4)، وذلك لأن الحاضر والمستقبل يتشكلان عبر علاقتهما الجدلية مع الماضي، فالإنسان ليس له جوهر ثابت، وإنما هو في حالة من الصيرورة الدائمة، وإعادة تأويل الماضي هي السبيل إلي تغيير الإنسان، وتغيير الحياة، مما يفتح الأفق لإمكانيات لا تنتهي ويؤذن بمستقبل جديد يتشكل عبر استلهام الماضي وتوجيهه.

2 - إعادة تشكيل الماضي والتراث:

وقد يقال إن الماضي نقطة زمنية تقع هناك، انتهت، وارتسمت لها صورة نهائية تمت صياغتها وفرغ منها، ومن ثم فإن علينا أن نتجاوزه، لأن البحث فيه لا يحقق شيئاً، ولكن الماضي ليس أمراً منتهياً، بل هو دوماً في طور التشكل، يسهم كل جيل بنصيب في رسم أبعاده، إننا نصنع تراثنا ونرسم صورته التي تتغير أو تثرى بحسب موقف كل جيل من هذا التراث، وهي صورة منفتحة لا تعرف الانغلاق على أبعاد نهائية، ولهذا ينبغي أن يكون موقفنا من التراث هو موقف الفاعلية والتشكيل، وليس التلقي السلبي لمعطى جاهز:

«لقد تصور كثير من الباحثين أن الماضي قد تم صنعاً، ولم يبق إلا أن نقبله أو أن نرفضه، أي أن إدراك التراث من حيث هو عملية خلاقة مستمرة لم يكن ماثلاً أمامهم مثولاً كافياً»(5).

3 - فكرة النهضة:

ارتبطت العودة إلى التراث بالأسئلة والقضايا التي تطرحها

النهضة، فالتطور المأمول للمجتمع العربي ليس يعني رفض النظر إلى الوراء، وقطع الصلة مع الماضي والتراث، ذلك أن نقطة البداية في الطريق إلى البعث تعني أن نبدأ من أقصى نقطة يمكن الوصول إليها في الماضي(6).

ولهذا فلا سبيل إلى النمو إلا بالعودة إلى الماضي، لأن «مشكلة النمو تعني مشكلة الصلة بين الماضي والحاضر»(7).

وهكذا تعمل القراءة على إقامة جسر للتواصل بين الأزمنة، تذيب الحواجز بينها، وتجعل الزمن لحظة متصلة، مما يحقق نوعاً من الإحساس بالانتماء، ينفي الاغتراب، ويصل الجيل الحاضر بالأجيال الماضية ويساعد في البحث عن الهوية بحيث لا يغدو الإنسان العربي كائناً هشاً بلا جذور: «لأن تفهُّم جزء من التراث على مبعدة - قدر الطاقة - من مطالب الجيل الطارئة يعدِّل هذه المطالب ويوجهها ويقيم نوعاً من السلام والتماسك، وإن اعترفنا - بعد ذلك - بأن لنا الحق في أن نتجاوز ذلك إلى تصورات أخرى أكثر ملاءمة»(8).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

على أن هذا الماضي الذي تمثل العودة إليه وإعادة قراءته شرطاً لازماً لكل نهضة إنما تختصره رؤية مصطفى ناصف في جانب واحد من جوانب هذا الماضي هو الأدب الجاهلي: «إن التطور هو إعادة تشكيل الماضي، وليس الماضي إلا الأدب الجاهلي»(9). بل إن الأدب الجاهلي يُخْتَصَر في جنس واحد هو الشعر، ذلك لأن «الشعر أرفع مظاهر الحياة»، «وهو قوام الثقافة»(10).

الشعر الجاهلي، حسب هذه الرؤية إذن، هو جوهر الحياة الثقافية، ومركز الماضي وخلاصته، ومن ثم تصبح نهضة الأمة قرينة إعادة قراءته. قراءة الشعر الجاهلي إذن مركز مشروع النهضة.

4 – رفع الظلم عن الشعر الجاهلي وعصر ما قبل الإسلام:

فلقد استقر في الأذهان نتيجة قراءات سابقة للشعر الجاهلي أنه شعر ساذج بدوي لا عمق له، ولذلك يسعى عبر إعادة قراءته إلى أن يزيل من العقول فكرة تدني العقلية العربية ووصمها بالبداوة والجهل الذي لم نتخلص منه إلا بعدما اتصلت بالأعاجم، وأن يثبت أن الشعر الجاهلي كان بعيداً عما يوصف به من سذاجة وبداوة، وأن يدافع عن أصالة العقلية العربية، «لنقل إن الشعر الجاهلي ينافس أي شعر آخر إذا أحْسَنَّا قراءته، ولو أحْسَنَّا قراءته لبدا أمامنا وافر الحظ من العمق والثراء»[11].

والخطوة الأولى لتصحيح النظرة إلى الشعر القديم تبدأ من تصويب النظر إلى عصر ما قبل الإسلام بطريقة لا افتعال فيها، ذلك أن الرأي الذي يذهب إلى أن الشعر القديم ساذج بدوي يستند إلى الإيمان بفرضية مؤداها أن ثقافة العصر الذي ظهر فيه هذا الشعر كانت سطحية، لأن أهل ذلك العصر كانوا يحيون حياة لا تعرف التعمق في الظواهر ولا تشغلهم إلا أمور الحياة اليومية العابرة دون أن ينظروا في المشكلات الكبرى المتصلة بالحياة والموت والمصير.

هكذا يغدو تحسين صورة العصر القديم مرادفاً لتحسين صورة الشعر القديم وقريناً له، وما يأخذه مصطفى ناصف على الرواد أنهم «لم يبذلوا جهداً كبيراً من أجل الدخول في صميم الجو الفكري الذي عاش فيه الشعراء»[12]، فضَلُّوا السبيل إلى قراءته، كان مدخلهم إليه خاطئاً، فانتهت قراءتهم إلى نتائج خاطئة. لم يكن الشعر الجاهلي انعكاساً لفكرة البداوة «وقد شهد هذا العصر صراعاً روحياً قوياً لم يقدر تقديراً ملائماً. وإن نشأة الإسلام العظيم في نهاية هذا العصر لا يمكن أن نهون من دلالتها ومغزاها. إنها تعني – بكل اختصار – أننا أمام عصر يضطرم فيه القلق ويبلغ ذروته. إننا أمام مجتمع تشغله أسئلة أساسية شاقة عن مبدأ الإنسان ومنتهاه ومصيره وشقائه وعلاقته بالكون. ونظل عاكفين

على فكرة الجاهلية الحمقاء. وكيف يمكن أن نفهم مكانة القرآن الكريم بطريقة منطقية مقنعة إذا دأبنا على أن نجعل الشعر الجاهلي – دون تمييز – سطحياً قريباً واقعياً خالياً من أثر القلق والصراع والنضج الأدبي»(13).

وليس من شك في أن محاولة إثبات عمق الشعر الجاهلي أكدت الطابع التأويلي لقراءة مصطفى ناصف لهذا الشعر، كما أن موقف الدفاع أضفى على قراءته للتراث الشعري طابعاً سجالياً، مثلما كان الحال لدى الرواد، إذ اتخذت قراءة طه حسين للشعر القديم هذا الطابع الجدالي بينه وبين شخصية متخيلة تمثل ذلك القطاع الذي ينفر من الشعر القديم. ومعنى ذلك أن مشكلات سوء القراءة والنفور من هذا الشعر مازالت باقية وأن الشقة بين القارئ وبينه مازالت قائمة تحتاج إلى من يزيل من الطريق العقبات التي تحول دون الاتصال الحميم بهذا الشعر وفهمه وتقديره.

5 – البعد القومي للقراءة:

وقد ترتب على ذلك أن اتخذت العودة إلى التراث الشعري والدفاع عنه طابعاً قومياً، إذ غدت إعادة قراءته سبيلاً لاستعادة ثقة الإنسان العربي في نفسه، تلك الثقة التي فقدها بعد الهزائم التي حاقت بالأمة، ولهذا يصبح الدفاع عن الأدب القديم دفاعاً عن الأمة العربية، ذلك أن اهتزاز ثقة العرب بأنفسهم أدى إلى أن يفقدوا الثقة بماضيهم وتراثهم، وأن يولوا وجوههم شطر ثقافة الغرب: «ولم يكن متوقعاً في أمة مغلوبة أن تستبقي الإحساس التقليدي الذي ورثته عن آدابها وفنونها، فقد اهتز هذا الإحساس وسط اهتزاز كل مقومات الثقافة ووسط الانبهار العميق بالتراث الغربي الرومانتيكي على الخصوص»(14).

6 – نشاط فعل التأويل مع النصوص الكلاسيكية:

ولما كانت قراءة مصطفى ناصف قد اتخذت طابعاً تأويلياً، فقد كان

من الطبيعي أن تتجه إلى الشعر القديم، لأن التأويل فعل ينشط من خلال النصوص الكلاسيكية ويجد مجالاً واسعاً للحركة نتيجة هذه المسافة الزمنية الطويلة التي تفصلنا عنها والتي تغري بافتراض أن ثمة أسراراً أو كنزاً أودعه القدامى في هذه النصوص يدعونا إلى استكشافه.

- 2 -

المنهج:

وتحقيقاً لهذه الغايات، يختط مصطفى ناصف منهجاً يمكن أن نستخلص ملامحه على النحو التالي:

ما قبل القراءة:

على الناقد، قبل القراءة، أن يتخلص من العقبات التي تحول دون القراءة المثمرة، وأن يمهد السبيل إلى فهم النص واستخراج كل ما يحتمله من عمق، ومن أجل ذلك يجب ألا يثنيه عن تحقيق هذه الغاية:

1 - أن يكون الشاعر كثير السقطات.

2 - قيام العمل على طريقة في الفهم قديمة لم تعد قائمة الآن.

3 - ألا تكون للشاعر مشاركة أخرى في فرع من فروع الثقافة.

4 - أن يكون العصر الذي ينتمي إليه الشاعر ذا سمعة سيئة من الناحية الفنية.

5 - أن يقسر الناقد العمل على التجاوب مع اقتناعاته المسبقة، فيخضع كل الأعمال الأدبية علي تعددها واختلافها لطريقة واحدة في الرؤية أو لنظرية واحدة، بل ينبغي أن يفسح المجال للعمل الأدبي ليغير من ذوقه ويثري تجاربه بإضافة تجربته المختلفة إليه[15]

http://Archivebeta.Sakhrit.com

كل ذلك ينبغي أن يطرحه القارئ جانباً حتى يتهيأ لاستقبال العمل. نقطة البدء إذن هي تخلية القلب من الكراهة والترفع وملؤه بالمحبة، وهذا أمر يحتاج إلى جهدٍ عقلي إيجابي، وهو جهد لن يذهب سدى، فسوف يكافئ العمل القارئ على الجهد المبذول في تهيئة السبيل لتلقيه. العمل الأدبي منبع نور، ولكي يتجلى هذا النور ينبغي أن نزيل ظلمات النفس حتى نطالع أنواره.

ثمة إذن نوع من العلاقة الصوفية بين القارئ والعمل الأدبي، يتكيف القارئ مع العمل تكيفاً قد يصل إلى حد التقمص. القراءة عمل أخلاقي يقتضي حسن الإنصات إلى العمل واحترامه والاغتباط به حتى لو خالف آراءنا. والالتزام بهذا المنهج إنما هو التزام بالروح الأخلاقية فضلاً عن روح البحث والدراسة. ومعنى ذلك أن أزمة القراءة هي أزمة أخلاقية في المقام الأول، وحتى نحسن القراءة والفهم فإن علينا أن نعالج النفسية العربية من خلال دراساتٍ لظاهرة سوء القراءة على يد مختصين في التحليل النفسي والاجتماعي. إن سوء القراءة ناجم عن مرض أخلاقي هو غياب مفهوم الصداقة من حياتنا، والقراءة تحتاج إلى أن نقيم نوعاً من الصداقة مع العمل الأدبي، ولكننا نواجه غياب هذا المفهوم، لأن التعامل بين الناس في حياتهم قائم على تحري المنفعة وتبادل المصالح، وليست علاقاتهم خالصة لوجه المحبة الإنسانية المنزهة عن الهوى، مما يجعلنا نشك في قدرتنا على فهم النص القديم، لأن أصحابه لا تربطنا بهم رغبة أو رهبة[16].

إن قراءة النص عند مصطفى ناصف تستند إلى الإيمان بأن النص – هذا المحبوب – لن يفتح للقارئ أبوابه ويكشف عن كنوزه إذا لم يشعر بحب قارئه، إن النص هو الذي يكشف عن خباياه وهو يضن بها إلا على محبيه «والعمل لا يعطيك ذخائره إذا ضنت عليه بالعطف»[17]. ولما

كانت العلاقة المثلى بين الناس هي تلك التي تقوم على التواضع والمحبة الخالصة، فإن علاقة القارئ بالنص، والنص إنسان – كما يرى – ينبغي كذلك أن تسك سبيل التواضع ونزع الهوى والكِبْر والتخلص من المواقف المسبقة التي قد تدفعه بعيداً عن حب ما يقرؤه.

ومصطفى ناصف في هذا سليل المفسرين القدامى يسير على نهجهم في القراءة «لا خير في أن يكتب المرء عما لا يحبه. هذا هو الدرس القديم الذي يهديه إلينا أجدادنا الذين تحدثوا في أصول التفسير. ومنهم من قال إن الناظر في «الكتاب» لا يحصل له الفهم، ولا تظهر له أسراره إذا كان في قلبه بدعة أو كبر أو هوى»[18].

إن المسافة الزمنية التي تفصل القارئ المعاصر عن النص القديم بما قد يعنيه اختلاف العصر من اختلاف الذائقة والحساسية والشعور بالانفصال، ربما يدفع القارئ إلى النفور من النص القديم، والجهد العقلي المطلوب يتمثل في إلغاء حاجز الكراهية، والتسليم للنص بالكمال، ومن ثم سُمِّي النص عملاً:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«اقترنت فكرة النص بالكمال الذي ينبغي أن نعترف به من دون أن يلزمنا بشيء سوى حق الآخر في التبجيل والتقدير. ولمثل هذا الاعتبار سمي النص في النقد الجديد عملاً. فالانتقال من كلمة العمل إلى كلمة النص انتقال من مجال التوقير إلى مجال يشبه الانتهاك والسطوة والتباهي بالسلطان»[19].

ومن المؤكد أن مصطفى ناصف في حديثه عن جوانب منهج القراءة، وهو حديث منبث في ثنايا كتاباته – متأثر كذلك بما ذهب إليه برجسون ثم سبتزر من أن كل شرح للعمل الأدبي يجب أن ينطلق من الإيمان بكمال العمل ووحدته وتماسكه ومن إرادة تامة في التعاطف معه[20].

وعلى هذا النحو يتحد الرائي والمرئي، الذات والموضوع، القارئ والعمل. ولعل في هذه النظرة، من ناحية أخرى، أثراً من آثار الفلسفة الظاهراتية التي تؤكد على فن الإصغاء إلى الكون دون قسر أو إملاء أو تحويله عن طبيعته لنخلع عليه من بشريتنا، ينحني الإنسان أمام الطبيعة يتعلم منها ويتلقى دروسها، كما ينحني القارئ أمام النص يتعلم منه ولا يمارس عليه كِبْر المُعَلّم. القراءة انفتاح روحي على النص بحثاً عن الإنساني المشترك. وفي هذا يتجلى الفارق بين النظرة الوضعية من جهة، والنظرة المثالية الروحية، والنظرة الظاهراتية للعمل الأدبي من جهة أخرى، فالأولى تقيم سياجاً بين الذات والموضوع وتسلك سبيل الحياد في تشريحها للنص، والأخرى تجمعهما معاً، وذلك درس يستفاد من تقاليد التفسير الديني التي جرت على «أن نشاط النفس جزء من المعرفة وأن آفاقنا وآفاق النصوص تتداخل، والنفس النقية الطاهرة تعطى للنص أو تكشف منه آفاقاً ليست في وسع غيرها»[21].

كما جرت على ذلك الفلسفة الظاهراتية، وهو ما ذهب إليه إيزر حين أشار إلى أن الدلالة هي محصلة العلاقة بين النص والقارئ لا سيادة لأحدهما على صاحبه، أو هي جماع لانصهار الآفاق، كما يقول جادامر.

بل يذهب مصطفى ناصف إلى أن مثل هذه العلاقة مع النص تفرضها الطبيعة ذاتها، أو ما يسميه «ثقافة الطبيعة» بما هي مجلى للعلاقات المنفتحة بين الكائنات والأشياء يقوم كل منها إلى جوار الآخر دون إقصاء أو إملاء. إنه درس الطبيعة، على ذلك قامت ويجب أن نتعلم منها: «وكان رمز ثقافة الطبيعة هو ما يسمى العطف المتكرر. ففي هذه الظاهرة يختفي (...) الرهق والمفاضلة ويستوعب كل عضو سائر الأعضاء»[22].

يترتب على ذلك أن تعمل القراءة على تقليل مساحة الرداءة في

الأعمال الأدبية، ورؤية خير ما فيها، فالتعاطف محبة، والمحبة اتساع لدائرة ما نحب والتماس الجودة فيما وصف بالرداءة. لقد كان موقف الدفاع عن الشعر القديم الذي اتخذه مصطفى ناصف رد فعل على أحكام الرداءة التي أصدرها الرواد: العقاد والمازني وشكري على كثير من النصوص لأنهم، كما يرى، لم يتعاملوا معها بالمحبة الواجبة، بل فتشوا فيها عما يريدون بداءةً من النصوص أن تحققه، قرأوا النصوص وهم يرفعون مبدأهم الرومانسي: «من لا يخلص لذاته فهو خائن»[23].

ومن أجل ذلك فعلى قارئ الشعر القديم أن يتخلى عن ذاتيته وأن «يهب نفسه للأدب العربي، ويضحي بها قرباناً لفهمه ومحاولة تمثله وإعادة خلقه»[24].

ولكن التعاطف مع النص لا ينبغي أن يكون قائماً على حساب التخلي الكامل عن ذات القارئ، كما تكشف العبارات الحماسية السابقة التي أعلى من نبرتها موقف الحماسة للتراث والدفاع عنه بحيث انتهت إلى أن يأخذ أقصى الطرف المقابل لما يراه العقاد وصاحباه. وذلك لأن في التخلي الكامل عن ذاتية القارئ وأفقه نفياً للعلاقة السوية القائمة في دنيا الناس ودنيا النصوص على السواء، فالعلاقة السوية بين الطرفين هي علاقة جدلية تقوم على تبادل الأخذ والعطاء، وعلى التفاعل والحوار، «وهل يستقيم لنا في دنيا الحياة أن ننسى ذواتنا وأن نتجاوزها، هل يصح أن يتخلي المرء عن قوامه في سبيل فرد آخر، إنا حقاً نسلم بحاجتنا إلى الآخرين من أجل أن نرى أنفسنا رؤية أفضل، ولكن هذا لا يعني أن نهدم أنفسنا رعاية لنفس أخرى»[25].

طريق الفهم إذن هو الحوار، والحوار يعني التكيف، وسبيله أن «تتخلى عن جزء من نفسك من أجل أن تفهم نصاً أو إنساناً، والنص إنسان»[26].

وذلك يعني أن ثمة بُعداً نقدياً في القراءة، وثمة سؤالاً تطرحه القراءة عن مدى النضج الذي تحقق للعمل، ولكنه ليس سؤالاً مغلقاً داخل إطار موقف جمالي مسبق، وإنما يُستمد من إطار الجماليات التي اختارها الكاتب. إن التعاطف مع العمل وافتراض كماله لا يعني إلغاء النظرة النقدية، وإسباغ المناقب على أي عمل[27].

خطوات المنهج:

قراءة النص لدى مصطفى ناصف شديدة الولاء لتراث نظرية التأويل الألمانية بدءاً من القرن الثامن عشر وما تلاه، فمثلما عادت إلى التراث الإغريقي والروماني تقدم له «صورة ثانية» لأنها تفترض أن وراء ظاهره عمقاً باطنياً تسعى لاستكشافه، وأن هذا العمق هو الذي يحقق الوحدة للعمل الأدبي وإن بدا في ظاهره مفككاً – فإن مصطفى ناصف عاد كذلك إلى التراث الشعري العربي يعيد قراءته عبر «قراءة ثانية» باحثاً عن قيمه الروحية والخلقية، لأن الولاء الحقيقي للتراث كما يرى يتمثل في البحث عن هذه الأعماق[28].

وينبني منهج القراءة وتتحدد خطواته وفق هذا الإيمان بالطبيعة الرمزية للعمل الأدبي القديم ومن ثم الإيمان بتعدد مستوياته بين مستوى ظاهر ومستوى روحي باطن، إذ نرى مصطفى ناصف يقدم النص – أو جزءاً منه – يشرح، غالباً، ما غمض من مفرداته ثم يقدم شرحاً للأبيات بيتاً بعد بيت في مستواها الحرفي المباشر، على طريقة القدامى الذين توقفوا عند هذه الدلالة، لكنه بعد ذلك وفي مرحلة تالية يخضع هذه الدلالة الحرفية لقراءة جديدة ويكسر من احتكارها للمعنى، فيقدم ذلك المعنى الآخر العميق. وهذا يعني أن التمسك بالدلالة الحرفية يشكل عائقاً ويجعل القراءة تضل السبيل إلى فهم المعنى، بل إن هذه الدلالة الحرفية

تعد «خرافة» تعادل خرافة سذاجة الشعر الجاهلي، وأما هذه القسمة التي يسير عليها المنهج بين دلالة حرفية ورمزية فإنما تفرضها أغراض الدراسة، ذلك أن مستويي المعنى ليسا مختلفين، فأحدهما يقود إلى الآخر، والمعنى الرمزي يلتبس مع المعنى الحرفي في نسيج معقد:

«الدلالة الحرفية خرافة. وقد كانت في نظر اللغويين المتقدمين حقيقة صلبة، ذلك أننا نقرأ – دائماً – تفسيراً ورمزاً، فإذا شرحنا القصيدة فإننا نقرنها بتفسيرات ورموز أخرى. حقاً إننا نميز بين الدلالات من أجل توضيح الدراسة، ولكن الدلالات الرمزية وغير الرمزية متداخلة لا تنفصل انفصالاً كاملاً»[29].

ويشكل الحدس جسر الانتقال من الظاهر إلى الباطن، ولكنه الحدس الصادر من نفس نقية طاهرة لأنها هي وحدها القادرة على أن تخترق حجب النص وأن تكتشف ما ليس في وسع غيرها أن تكتشفه. والحدس، أو التخمين كما يقول عنه أحياناً، هو الوسيلة القادرة علي أن تنقلنا من جزئيات العمل وتفاصيله الصغيرة إلى الروح العامة السارية فيه، ثم إضاءة هذه التفاصيل بعد ذلك، وإدراك علاقاتها مع العمل في مجمله، مما يجعلنا قادرين على إدراكه في اتساقه ووحدته، ولكن غياب هذا الحدس يجعلنا نغرق في التفاصيل. ولذلك نراه يتخذ من الحدس، أو التخمين، أداة للفهم، فهو يقول – على سبيل المثال – حين يعرض لدلالات إحدى القصائد: «.. ولكن هذا كله نمط من التخمين لا غنى عنه»[30].

ويستند إيمانه بالحدس، فضلاً عن ذلك، إلى اعتقاده بأن للنص مركزاً يدور من حوله، وعلى القارئ أن يمضي جيئة وذهاباً في النص يقرؤه ويعيد القراءة التماساً لهذا المركز الذي يمثل روح القصيدة ومبدأها الحاكم الموضح لأجزائها، ومعنى ذلك أن يسلك في قراءته هذه الخطوات، وهي خطوات استخلصناها من متابعة قراءاته في الشعر القديم: ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

1 - قراءة النص مرة ومرات بصبر ومحبة وقلب خالص من التحيز حتى يتشبع القارئ بجو العمل.

2 - بعد ذلك ينبثق أمام القارئ بطريقة حدسية كلمة، أو عبارة، أو جملة، أو أسلوب، أو صيغة يرى فيها مركز العمل ومفتاحه الذي يفتح مجاهيله ويكسبه تماسكه. وليس من الضروري أن تهيمن هذه الكلمة أو الصورة أو غيرهما على النص أو يكثر دورانها فيه، لأن «الكلمات القليلة ربما تكون أوفر دلالات من كلمات كثيرة. وربما تسوق السياق كله وتحركه في إطارها. وليست الغلبة في ميدان اللغة لكثرة الورود دائماً»(31).

3 - يختبر القارئ صحة هذا الفرض أو الانطباع بإعادة قراءة العمل من جديد حتى يستوثق من صحة هذه الملاحظة.

4 - يرصد علاقة هذه الصيغة أو الكلمة/ المفتاح بغيرها من عناصر العمل، وبالعمل في مجموعه، والأعمال المعاصرة له، وروح العصر.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونعتقد أن مصطفى ناصف قد قرأ التراث الأدبي والبلاغي في ضوء إيمانه بفكرة مفتاح العمل أو مركزه الذي يضيء النص ويكشف أعماقه، وينفذ من خلاله إلى العمق الساري في جملة النصوص التي تنتمي إلى عصر واحد، وإلى روح هذا العصر. والقارئ لتلك المراحل يكتشف أنه غير بعيد عن منهج جماعة من التأويليين الألمان أخص منهم هيدجر(32).

ويمكن أن نرى تطبيقاً لهذا المنهج في قراءات مصطفى ناصف للشعر القديم، إذ يرى - على سبيل المثال - أن الصحراء هي الكلمة المفتاح في معلقة طرفة، وأنها كانت مشغلة الشاعر لم تغب عن باله

طوال القصيدة، وتختفي وراء أقسامها كلها[33]، فهي كالروح السارية في العمل تلملم أجزاءه وتحقق للقصيدة انسجامها وتملأ ثغراتها.

بل إن مصطفى ناصف يذهب إلى أن هناك جملة واحدة تستقطب الشعر الجاهلي، بحيث تغدو كالمركز الذي تدور من حوله كل النصوص الجاهلية والثقافة القديمة. وهي جملة «قفا نبك» في مطلع معلقة امرئ القيس، ويرى أنها تعبير مكثف عما يسميه «شبه فلسفة»:

«قفا نبك عنوان الشعر القديم كله فيما يبدو، قفا نبك شعار ثقافة أسهم فيها امرؤ القيس (...) أغفلنا عناية امرئ القيس بمشكلة كبرى، أغفلنا ما يحمله معنى التوقف من المراجعة وإعادة النظر» هكذا كان للجملة فعل التحريض في الثقافة العربية فقد «أهاب بعقله وعقول الشعراء من بعده أن يبحثوا عن «نظام» ثان للفكر يستوعب استيعاباً أفضل متغيرات التجربة التي لا تنتهي»[34].

وفقاً لهذا التأويل، تغدو معلقة امرئ القيس نصاً محورياً في ديوان الشعر الجاهلي، وتصبح ذات بعد روحي، فالحصان، وهو معادل للشاعر، حسبما يرى، يعابث الأصنام، ومن ثم تغدو القصيدة تمثيلاً لأزمة روحية يعانيها الشاعر الجاهلي ويصطلي بنار هذه الأزمة، وهكذا فإن ظاهر القصيدة الذي يبدو مغرقاً في الحديث عن اللهو ومغامراته مع النساء وإشباع نزواته هو ظاهر خادع، لأن باطنها يكشف عن شاعر لا يعبر عن شواغل الجسد بل عن عذابات الروح، ولا ينغمس في نطاق الذات الفردية، بل في دنيا الجماعة.

وإذا كنا قد حاولنا أن نستخلص خطوات المنهج الذي يقرأ مصطفى ناصف في ضوئه النص الشعري القديم، فإن هذا المنهج مع ذلك لا يطبق تطبيقاً آلياً، وليس «وصفة» جاهزة تؤدِّي حين تُتَبَّع خطوةً فخطوة إلى القراءة المثمرة للنص، ذلك لأن هذا المنهج يتسم بقدر كبير من المرونة،

ويحتاج إلى قارئ من نوع خاص، فالمعنى لا يدرك إلا بالحدس، والحدس أمر لا تمتلكه الناس كافة، وإنما هو يحتاج إلى قارئ ذي بصيرة، أو إلى هذه النفس النقية الطاهرة التي حدثنا عنها، تلك التي تعطى للنص وتكشف منه ما ليس في وسع أحد غيرها. ومن ناحية أخرى فإن هذا المعنى،في أحيان كثيرة، لا يُكتفى في معرفته بالتقاط الكلمات والجمل، وإنما هو يحتاج إلى قدر من المعاناة الخاصة. يقول مصطفى ناصف وهو يتلمَّسُ سبيله إلى دلالات الأصوات في قول امرئ القيس: «كجلمود صخر حطه السيل من عل» «ولا سبيل إلى الإحساس بهذا المعنى سوى المعاناة الشخصية من جانب القارئ»(35).

رؤية العالم:

ينبثق منهج القراءة عند مصطفى ناصف من رؤية العالم، وهي رؤية صوفية ترى الأشياء والكائنات متراحمة متجانسة، والعالم في باطنه موحداً وإن بدا منقسماً مشتتاً، رؤية قائمة - كما رأينا - على ما أسماه ثقافة الطبيعة، وهي ثقافة توحد ولا تفرق، قائمة على التعاطف الحر بين عناصر الوجود، وهذا التعاطف الذي يبديه نحو العمل الأدبي ليس أمراً مرتبطاً بهذا العمل فحسب، وليس ينحصر في نطاق الأدب، وإنما هو يقع في القلب من رؤيته للعالم، وهو يقرأ النصوص ويحاور مناهج القراءة الأخرى، في ضوء هذه الرؤية: الكون موحد والنص الأدبي تحقَّق له الانسجام، والتأويل عملية بحثٍ عن ذلك الانسجام في الكون والنص معاً. إن التأويل يبني النص ولا يقوم على أنقاضه، يستوعب فجواته ويملؤها ولا يفتش عن شروخه، يتحد فيه القارئ بالنص ولا ينفصل عنه، يقيم وحدة بين الأضداد ويحدث بينها نوعاً من المصالحة والتآلف، خلافاً لمناهج أخرى تكشف ما في النص من أضداد وتقسم الشيء الواحد إلى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

نقيضين متخاصمين، لأنها مستمدة مما يمكن أن نسميه في المقابل ثقافة الإنسان الذي لا يعرف سوى الخصام والتمييز وإقامة الحدود والفوارق.

ومن ثم يعترض(36) مصطفى ناصف على درس شعرية الطلل دراسة قائمة على التماس الثنائيات المتعارضة: العمران/ العفاء، الحياة/ الموت، ذلك الدرس الذي يعتمد على التمييز الحاد بين أطراف هذه الثنائيات، ثم يضفي عليها طابعاً تجريدياً يستل منها الدلالات الإنسانية ويجعل من نظام اللغة نظاماً مغلقاً على ذاته. إن مصطفى ناصف - في المقابل - لا يرى في حديث الشعراء عن الطلل حضوراً لهذه الثنائيات، ويبدو لبيد - على سبيل المثال - في معلقته سعيداً بهذا العفاء، لا يعقد هذه المقارنة ولا تشغله هذه الثنائيات، فعالم الديار الخربة هو عالم نمو واتصال وأمومة، إنه حلم بعالم جميل يخلو من المتناقضات لا يعرف الحدود والقيود والتعارض بين مختلفات، هو عالم مثالي يجعل من العدم حياة، ومن التشتت تماسكاً وانسجاماً، ومن الموت ازدهاراً.

إن العفاء ليس نقضاً للحياة أو عدواناً عليها، ولكنه أصل الحياة، ولهذا لا يستثير حزناً ولا يعني الهزيمة. هو عالم بلا فوارق ولا تمايز، كل شيء فيه فرح متحرر انقطع عنه التنافس والصدام.

ولهذا يعلن مصطفى ناصف خصومته مع البنيوية لأنها تؤسس للفوارق وللصراع الذي لا ينحلُّ بين متناقضات، وهي خروج على ثقافة الطبيعة إلى ثقافة الإنسان المولع بالبحث عن التمايز، والذي أقام من ثمة التقابل والتعارض، ورأي العالم والنص من خلاله، فخرج بذلك على قانون الطبيعة.

ولأن القراءة وفقاً لمنهج مصطفى ناصف ترتبط برؤية العالم، فإن القراءة من ثم ليست تتصل برؤية فردية لقارئ فرد، وإنما هي تعبير عن روح الجيل الذي ينتمي إليه هذا القارئ، أو رؤية العالم لدى هذا الجيل.

ومعنى ذلك أنه يمكن التعرف من خلال القراءات المختلفة لا على طرق مختلفة في مقاربة النص فحسب، وإنما على ما كان يشغل الأجيال المتتابعة من هموم كذلك. وفي هذا الضوء يفسر مصطفى ناصف اختلاف قراءات معلقة طرفة، ويرده إلى الاختلاف في رؤية العالم بين الأجيال التي قرأت هذا العمل؛ فإن جيل طه حسين كان يبحث عن النهضة والنمو والميلاد الجديد ويتطلع بثقة نحو المستقبل، كان جيل فتوة وأمل، فقرأ في المعلقة ما يفتح الأفق على الاستمتاع بالحياة، ورآها تصور الحياة تصويراً يخلو من الإحساس بالضياع والبؤس وهزة القلق العنيف، في حين قرأ الجيل التالي لطه حسين فيها معنى اليأس والعدم: «لكل جيل ما يشغله، فقد اشتغل جيل الدكتور طه كله بالنمو والنهوض والمولد الجديد وروح الثقافة. واشتغل جيل تال بالعدم والبؤس واليأس وجعل هذا كله مثلاً وغاية»(37).

وهكذا فإذا كان العمل الأدبي ينشأ مرتبطاً بالأعمال الأدبية في عصره ومنسجماً مع روح العصر، فإن قراءات هذه الأعمال كذلك تنسجم جميعها مع رؤية العالم للجيل الذي تنتمي إليه هذه القراءات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مركزية الإنسان:

يتبع التأويل منهجين مختلفين، أحدهما هو المنهج الواقعي، ويعتمد على تطبيق طرق المنهج العلمي في التفكير، من حيث الموضوعية القائمة على فصل الذات عن الموضوع، ومن ثم فالنص الأدبي موضوع له كيانه المستقل عن قرائه ومقاصد مؤلفه، والمنهج الآخر هو المنهج الظاهراتي، الذي يتبناه مصطفى ناصف، وهو منهج يدرس الظواهر بعيداً عن مناهج العلوم الطبيعية في فهم الموضوعات، وبذلك يجعل للذات الإنسانية دوراً أساسياً في الفهم، ويعمل على استنقاذ العمل الأدبي من يدي المنهج

الواقعي الذي يحوله إلى مادة جامدة أو آلة صماء أو جثة هامدة يجري عليها الدارس تشريحه دون تدخل من ذاته، وفي المقابل تنظر الظاهراتية إلى العمل بوصفه صوتاً إنسانياً تنصت إليه وتتحاور معه وتفهم معناه فهماً يقوم على انصهار أفق كاتبه وقارئه.

ذلك هو مناط الخلاف بين الظاهراتية، وبعض آليات تأويل النص في النقد الجديد، ومناهج التحليل لدى البنائية والتفكيكية وعلم العلامات، وهي مناهج تصدر عن هذه الفلسفة الواقعية[38]. ويمكن تلخيص الفروق بين هذين المنهجين فيما يلي:

المنهج الواقعي	المنهج الظاهراتي
يركز على العلامات المكتوبة	يدرس العمل الأدبي بوصفه صوتاً
معنى النص كامن فيه	يلتمس معنى النص من خلال علاقته بالقارئ والمؤلف
الموضوعية (فصل الذات عن الموضوع)	وحدة الذات والموضوع
النص موضوع، مادة قابلة للفحص	النص إنسان يعامل بمحبة
الغاية تحليل النص	الغاية فهم الإنسان

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وليس من شك في أن جذور هذا الاختلاف ترجع إلى تلك التفرقة التي كان دلثي قد وضع أساسها بين مناهج العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية، وقد ذهب إلى أن الأدب تعبير موضوعي عن تجربة إنسانية، مما مهّد السبيل بعد ذلك لإليوت لالتقاط الفكرة وإعلان مبدئه عن «المعادل الموضوعي». بناء على ذلك تصبح رموز العالم الخارجي في العمل الأدبي معادلاً موضوعياً عن تجربة إنسانية، ثم يأتي التأويل ليحول هذه

العلامات مستخرجاً منها دلالاتها الإنسانية. هكذا نرى التأويل لدى مصطفى ناصف يوجه الدوال وجهة واحدة، ويختصر كلمات مثل: الحصان، الناقة، الثور الوحشي، الحمار الوحشي، القطا، الحية، المطر وغيرها في هذه الدلالة الإنسانية: «التأويل هو البحث عن السياق الإنساني الذي نسميه باسم التجربة الداخلية. فالحقائق أو الموضوعات في دنيا التأويل ذات مغزى إنساني وليست مجرد أشياء. التأويل يحول الأشياء من جماد ونبات ومعدن وحجارة وأوراق مهملة في الطريق إلى دلالات إنسانية. التأويل محبة وإكبار للإنسان»[39].

مركز القصيدة الجاهلية إذن هو الإنسان، لا يتغير ذلك من شاعر إلى شاعر ومن قصيدة إلى أخرى، يعرض الشعر لفصول حياته أو جوانب أزماته ملتمساً لها معادلاً موضوعياً.

ومن ناحية أخرى، فإن قراءة مصطفى ناصف تخلّص الصيغ اللغوية والنحوية التي تستوقفه في العمل الذي يدرسه من جفافها ويخلع عليها أبعاداً روحية تستكشف دلالاتها الإنسانية. ومن ثم تغدو الأساليب النحوية التي كثر دورانها في حديث لبيد عن الطلل في معلقته دالة على مغزى إنساني؛ فالعطف دال على التراحم والتعاطف بين عناصر الكون، وصيغ الجمع دالة على ذوبان الفرد في الجماعة وغياب العزلة والغربة والصراع، ولهذا غابت صيغ التفضيل، كما أن ضمائر الغائبات دالة على الأمومة والأنوثة المرتبطة بالتراحم لا بالقهر، وهي جميعها صيغ تكشف غياب التعارض والتمييز[40].

ويبدو مصطفى ناصف هنا - من جديد - وفياً للتقاليد التي تجرى عليها أبحاث التأويل الألمانية، وهي شديدة الولع بتحول فقه اللغة تحولاً جذرياً بحيث يتجاوز الملاحظات الوصفية الباردة إلى أسئلة باطنية[41].

تحولات التأويل:

قراءة النص لون من ألوان المغامرة والتجريب الذي لا ينتهي، ذلك هو ما يمكن أن توحي به هذه القراءات المتعددة المتضاربة التي يقدمها مصطفى ناصف للعمل الأدبي الواحد.

فهو حين يدرس معلقة امرئ القيس يبدو «الحصان» فيها هارباً من خطر يتهدده، يشير إليه الشاعر مرةً بالليل الجاثم الذي هو رمز للموت، ويشير إليه مرة أخرى بالمطر، وهو كذلك رمز للموت لما يقترن به من تدمير وإهلاك، وإذن فالحصان في الحالين يهرب من قوة غريبة تأتي على حياة الإنسان(42).

ولكنه حين يقرأ المعلقة مرة أخرى في موضع آخر، يراها في ضوء جديد لم يعد معه هذا الاختلاف الحاد بين الحصان والمطر قائماً، لم يعد الحصان رمزاً للإنسان يجدُّ في الهرب من تلك القوة المخيفة التي يرمز إليها المطر، وإنما صار عالم الحصان وعالم المطر متشابهين بلا كبير فرق. إن حركة الحصان الدائبة ليست غايتها الهرب من المطر وإنما هي جهاد مستمر من أجل نزول المطر(43).

في القراءة الأولى كان الحصان هارباً من المطر الذي يمثل الموت، وفي المرة الثانية كان الحصان هارباً إلي المطر - إن صح التعبير - لأن المطر صار يمثل الخصوبة والحياة. وهو، في الحالين معاً، يستخرج من النص ما يؤكد، في رأيه، هذه الدلالات.

وفي قراءة ثالثة للمعلقة نفسها يرى مصطفى ناصف أن الحصان ليس بطلاً كامل البطولة كما جرى وصفه في القراءة السابقة، ولكنه يجمع المتناقضات: يحرمه الشاعر ويعطيه، ويكرمه ويهينه، ويجعله مثلاً للبؤس والبطولة في آن.

وإذا كانت الغاية التي سعى إليها الحصان واضحةً مسمَّاةً في القراءتين السابقتين، فإن الحصان في هذه القراءة رمز الثائر الأبدي، والعقل القلق الخارج على الحدود المتمرد على الجماعة الباحث عن شيء لا نعرفه، لا يثبت على رأي واحد، وقد تضاربت أهدافه.

ولئن كان الشاعر وفق القراءة الأولى يتمنى انقطاع المطر وزوال الليل صائحاً «أما لهذا الليل من آخر، أما لهذا المطر من انقطاع» فإنه وفقاً لهذه القراءة - الثالثة - «لا يريد للمطر انقطاعا»، كما أن موقفه من الليل غدا ملتبساً، إذ لم يعد الدال وفق هذه القراءة يحمل دلالة أحادية واضحة وإنما صار مجمعاً لدلالات متعارضة متحدة في الوقت نفسه؛ أما الحصان فقد رأينا كيف أصبح جامعاً للبطولة والبؤس، وأما الليل الذي كان مخيفاً يهرب منه الشاعر لأنه يمثل الموت، فقد كان مكروهاً محبوباً في آن واحد، موقف الشاعر منه حسب هذه القراءة مختلط متداخل، ينظر إليه نظرة يمتزج فيها الحب بالكراهية، ويختصم معه ذلك الخصام المختلط بالمحبة[44].

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد كانت قصيدة المزرد بن ضرار التي مطلعها:

صحا القلب عن سلمى ومل العواذل وما كاد لأيا حب سلمى يزايل

كانت كذلك موضعاً لتعدد القراءات، فإذا كان مصطفى ناصف قد صور الحصان فيها داعية نبيلاً يحاور قومه ومعلماً عظيماً يمهد للناس الطريق، بدافع من إخلاصه وانتمائه والتزامه نحو مجتمعه[45]، فإن هذا الحصان نفسه يظهر في قراءة أخرى ولا غاية تشغله منكفئ على ذاته مكتف بها، ليست له قضية[46].

إن تعددت القراءات للنص الواحد غدا جزءاً من آليات القراءة عند مصطفى ناصف، والدرس الذي يقدمه من وراء هذه التأويلات المتعارضة

هو، فيما أرى، أن الشعر لا تستنفده قراءة واحدة، ذلك أن لغته مراوغة تتأبّى على أن تسجن في دلالة واحدة، ولذلك لا تلغي قراءة من هذه القراءات القراءة الأخرى ولا تعفّي عليها، وإنما هو يترك هذه القراءات جميعها، وكأنما يوحي أنه إذا كان قد سمح لنفسه أن يجرب أكثر من قراءة للنص الواحد، فليس من شك في أنه بذلك يغري القراء أن يغامروا كما غامر وأن يجربوا على نحو ما جرب، لأن قراءة نصٍّ منفتحة دوماً على قراءات أخرى، فلا تشكل القراءة الأخيرة القول الفصل، ولا هي تنقض سابقاتها، بل كل قراءة هي قراءة ممكنة، وكل قراءة كأنها تمثل جانباً من دلالة النص أو إمكانية من إمكانيات دلالاته، ذلك جزء من حرية التفسير التي لا تنتهي ولا يقضي فيها بكلمة تجبُّ ما قبلها. إن دلالة العمل الأدبي لا تعرف الثبات، كأنما كل تأويلٍ معارضة للتأويل السابق ونقض له، كل تأويل إذن هو ضرب من الظن لا من اليقين، وكل قراءة هي تعبير عن قلق دائم بحثاً عن تأويل أكثر ملاءمة، وبخاصة مع منهج يتسم بقدر كبير من المرونة ويعتمد على الحدس.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

- 3 -

مساءلة القراءة:

ليست قراءة النص عند مصطفى ناصف هي نهاية المطاف، وليست غاية مقصودة لذاتها، وإنما تتحرك في إطار دائرة أكثر اتساعاً، وتندرج في سياق رؤية متكاملة مستمدة من مشروع النهضة الذي كان قد دعا إليه محمد إقبال، وأعلن مصطفى ناصف عن إيمانه به، بعدما رأى أن المشروع الآخر بنزعته العقلية والذي تمثله مدرسة محمد عبده وتلاميذه ليس يكفي لحمل عبء مسئولية النهضة الإنسانية المأمولة، وأنه، بدعوته إلى الاعتماد على العلم والاتكاء على العقل المنطقي، لم يستوعب درس

الحضارة الحديثة وما تمر به من أزمة، بعدما فقد الغرب الثقة في العلم وفي قدرات العقل المنطقي على مواجهة مشكلاته.

ولذلك يسعى محمد إقبال من خلال مشروع ذي نزعة روحية على وضع تصور جديد تسهم الأمة الإسلامية فيه بنصيب، ويتكئ على تحرير روح الفرد، وتزكية الجوانب الروحية في الإنسان، ووضع المبادئ التي تكفل تطور الإنسانية على أساسٍ من القيم الروحية، ويقع التأويل في القلب من هذه المبادئ، إذ يدعو إقبال إلى تأويل الكون تأويلاً روحياً، لأن ذلك التأويل الروحي يجعلنا نمتلك القدرة على فهمٍ أكثر عمقاً للإنسان وللعالم، ومن ثم فهو ثورة على رؤية العالم وفق الفلسفة الوضعية التي تقف عند الحقائق الجزئية، وتتوقف عند السطوح الخارجية للظواهر ولا تتعمق بواطنها، ونتيجة لذلك فهو ثورة على التناول السطحي لظاهر النص والذي لا يفقه معناه الكلي العميق لأنه لا يدركه في وحدته وكليته[47].

وكان من الطبيعي أن تنسجم قراءة مصطفى ناصف للنص مع هذه الرؤية وأن تخدم هذه الغاية، وأن تسهم في إقامة تصور لوعيٍ روحي جديد، وكان على القراءة أن تلتمس في النص ما يزكّي هذا التصور وما ينمّي بواعث هذه النهضة الروحية، وما يؤكد أن هذا الهاجس الروحي كان هو الجانب الأصيل الذي يشكل منذ أقدم العصور هوية الثقافة العربية التي يقع الشعر في القلب منها.

ولذلك نرى أن قراءة النص عنده كانت تخدم سيدين في وقت واحد، معرفة الماضي والاستجابة لنوازع الحاضر وحاجاته، ونظن أن صوت الحاضر قد طغى على هذه القراءة. فقد أدى هذا الهاجس الروحي إلى أن يعتمد التفسير الروحي في قراءته للنصوص؛ مما جعل هذه النصوص، على تعددها واختلافها، خاضعة لمنظومة تفسيرية واحدة، حكمت القراءة

ووجهتها، فأحدثت فجوة بين عالم النصوص الذي يموج بالاختلاف، وطريقة في التفسير واحدة، ونتج عن ذلك فرض «معايير تفسيرية أو تقويمية كلية على ظواهر تستعصي طبيعتها العددية المتنوعة على الاختزال في أنموذج تفسيري أو تقويمي أو تحليلي واحد»(48).

كان النص تابعاً لا سيداً، لأن تفسير النص كان وسيلة للإسهام في خلق وعي روحي جديد يسهم في إحداث النهضة الروحية المرتجاة، وإشاعة القيم الروحية التي ترتقي بالحياة الإنسانية، ولذلك نرى قراءة النص عنده وقد ارتبطت بالبحث في النصوص عن هذه المبادئ التي تكفل تطور الإنسانية على أساس روحي، وصار كل شيء في القصيدة الجاهلية موجهاً لخدمة ذلك التأويل الروحي القائم على تلمس معاني المجاهدة الإنسانية ذات الطابع الروحي للخلاص من أزمة الإنسان وأزمة المجتمع، مما فرض على النصوص صورة نمطية واحدة، ودفع الدوال كلها في اتجاه واحد، على نحو غدت معه دلالة كلمات مثل الحصان والناقة والقطا وغيرها من الدوال توشك أن تكون متطابقة.

فالحصان، بحسب قراءة مصطفى ناصف، هو رمز للإنسان النبيل الكامل، وهو أشبه... برائد يتقدم غيره مشغول برسالة اجتماعية تهدف إلى النهوض بمجتمعه وإخراجه مما هو فيه من جاهلية، ويخوض من أجل ذلك معركة، فصورة الحصان تكشف، حسبما يفترض، «أن المجتمع الجاهلي لم يكن مقتنعاً بما بلغه، بل ليس من المبالغة في كثير أن نزعم أنه كان يتطلع إلى صورة أروع وأكثر كمالاً»(49).

فإذا انتقل إلى قراءة صورة الناقة في القصيدة الجاهلية، رسم لها صورة لا تكاد تختلف عن صورة الحصان، فهي إنسان مثالي يحمل شعلة غريبة، ويحرص على البحث عن اتقاء بعض المخاطر التي تهدد أمن المجتمع، ويبحث عن نصرته ورفع شأنه، ومن أجل ذلك نراها هي الأخرى

تخوض حرباً أشبه بتلك المحاولات التي ترفعها إلى رتبة مميزة. والشاعر، من خلال تصويره للناقة كما كان عبر تصويره للحصان، يعبر عن رفضه للعلاقات الاجتماعية السائدة في عصره واستشرافه لقيم جديدة[50].

فإذا تحدث عن القطا خلع عليه الدلالة الجاهزة نفسها التي خلعها على الحصان والناقة، فالقطا عنده هو «رمز الإنسان ذلك البطل النبيل الذي يريد أن يرتفع إلى مراتب السحاب والمطر، ولكن شيئاً يعوقه فيظل يضرب في الأرض يؤكد فيها آثاره حتى يظفر لنفسه بمكان يقربه من الرمز»[51].

بل إنه فرض على «الذباب» في معلقة عنترة أن يكون هو كذلك حاملاً لهذه الدلالات نفسها، فحين يقول عنترة:

وخلا الذباب بها فليس ببارحٍ غَرِداً كفعل الشارب المترنم

هزجاً يحك ذراعه بذراعه قدْحَ المكبِّ على الزنادِ الأجْذم

يصبح هذا الذباب رمزاً للإنسان النبيل العظيم، رغم عجزه وضعف بنيته[52].

هكذا تغدو الدوال كلها وقد ارتبطت بمعاني المجاهدة الروحية التي لا تنعزل عن الحياة ولا تستسلم للضعف، ومعاني النبل الإنساني في تحدي عوائق النهضة ومقاومة دواعي التشاؤم والقنوط.

وحين يكون هدف التأويل استقصاء بعض رموز الإنسان في الشعر الجاهلي، كما يقول[53]، يصبح ذلك أشبه بالنية المبيتة والتخطيط المسبق والتوجيه المفروض، وذلك أمر يجعل النص المقروء فقيراً، حين يختصر رموزه في دلالة واحدة، ويجعل القراءة معلومة النتائج مسبقاً من حيث يتوقع القارئ ما تنتهي إليه سلفاً، إذ صار مبحث الدلالة موجهاً وجهة

أحادية، ويصبح الرمز الشعري أشبه شيء بالرمز الجبري، حين يكفي أن ننزع من سياق الشعر ألفاظ الحية، أو الفرات، أو الثور الوحشي... وغيرها ونضع من خلال التفسير لفظاً واحداً لا يتغير هو الإنسان.

بالإضافة إلى ذلك فإن المنظومة التفسيرية الواحدة قد تدفع مصطفى ناصف إلى أن يصدر أحكاماً عامة على الشعر الجاهلي، وهي أحكام يغيب عنها اختلاف التجارب واختلاف الشعراء، من ذلك أن يذهب إلى «أن الشاعر الجاهلي استطاع أن ينقي فكرة الحرب من الخوف والفزع والموت والشيطان»[54].

ولم تكن مثل هذه الأحكام العامة إلا نتيجة للتأويل الروحي الذي جعله مصطفى ناصف سبيله لقراءة كل النصوص الجاهلية، ومن ثم اتخذت الحرب في قراءته هذا الطابع الروحي المثالي، وصارت لدى كل شعراء الجاهلية خالية، كما يقول، من الدنس والإثم، ومفتاحاً للطهارة. ولكن الذي لا شك فيه هو أن كون الحرب هلاكاً ودماراً وكونها دنساً وإثماً إنما هو جزء من التجربة الإنسانية والفهم الإنساني للحرب لا يمكن إغفاله، وقد ظهر في أشعار زهير، على سبيل المثال، التي تتحدث عن هذه الحروب القبلية العبثية.

وقد يؤدي سعيه الدءوب إلى أن يثبت صحة الفرضية التي يحاول تأكيدها إلى ألا يلتفت إلي الكلمات التي قد لا تحقق له ما يريده من إثبات لهذه الفرضية، فهو يرى أن الليل والحصان في معلقة مرئ القيس هما معادل موضوعي لتصوير رحلة الإنسان (= الحصان) في ظلمات الحياة (= الليل)[55]، ولكن القصيدة تشير إلى أن رحلة الحصان إنما كانت صباحاً: «وقد اغتدى والطير في وكناتها» ومن ثم يستبعد تأويله هذه الكلمات لأنها لا تنسجم مع فرضيته، ولأنها تعكر عليه إيمانه بانسجام النص.

وقد يعمد إلى أن يربط بين أجزاء النص وصوره ليستنتج منها ما يريد وليفرض عليها أن تتجاوب مع فرضياته، فهو حين يدرس صورة الناقة في القصيدة الجاهلية، ويعرض لقول امرئ القيس:

كأني ورحلي فوق أحقب قارح   بشربة أو طاو بعرنان موجس

حيث يشبه ناقته بحمار وحشي، ثم بثور، ثم يقدم، على عادة القصيدة الجاهلية، مجموعة من الصور يقدم من خلالها هذا الثور، فيجعله في ضجعته كالأسير المطروح على جنبه، ويجعله حين يطل على الكلاب والصائد من علٍ كجذوة النار، ويجعل نهش الكلاب له كتمزيق الأطفال ثوب الراهب - كل هذه الصور تجمعها رؤية تأويلية واحدة في نسق يعتمد على التلفيق، حيث نراه يقول وقد ركَّب منها ما يشاء: «وصورة الراهب الأسير الذي يأتي الناس بقبس من النار فيعترضه أطفال الأرض - كانت هذه هي صورة الناقة العظيمة التي تتعرض للحرب»[56].

والمأزق هنا - كما هو مأزق التأويل دائماً، هو «البحث عن «وحدة» بأي ثمن والإصرار على تماسك العمل - وهو كما نعرف أحد أقوى إغراءات النقد وأحد أقوى الإغراءات التافهة (إن لم نقل المبتذلة) وهو الأسهل في الإقناع إذ لا يحتاج إلا إلى القليل من التفسير والبلاغة»[57] - كما يقول جيرار جينت.

كما قد لا يستند التأويل إلى قراءة صحيحة للشعر، أو تمثل لرموزه، أو استقراء صحيح له، فهو حين يعرض لأبيات الأعشى عن الخمر:

فقلت له: هذه هاتها   بأدماء في حبل مقتادها

فقال: تزيدونني تسعة   وما ذاك عدلاً لأندادها

فقلت لِمُنْصِفِنا: أعطه		فلما رأى حَضْر شهادها
أضاء مظلته بالسرا		ج والليل غامر جُدادها

يذكر أن الأعشى باع عشر نوق لشراء الخمر[58]. ولكن الأبيات واضحة الدلالة على أنه قدم لشرائها ناقة أدماء واحدة، ثم زاد تسعة دراهم بطلب من البائع.

كما أنه حين يعرض لقول امرئ القيس عن ناقته:

كأني ورَحْلي فوق أحقبَ قارحٍ		بشَرْبَّةَ أو طاوٍ بعِرنَّانَ مُوجِسِ

يذكر أنه يشبه ناقته بحمار الوحش الذي دخل في وقت العشاء وبات بجانب شجرة عظيمة مبللة بماء المطر ليحتمي بها - والحق أن حمار الوحش لا يذكر بشيء من ذلك في الشعر القديم، وإنما هي صفات الثور، ثم نرى مصطفى ناصف بعد ذلك يخلط خلطاً غريباً فيشير فجأة إلى أن ذلك الحيوان هو ثور وحشي، ثم يعود فيشير إليه بوصفه حماراً وحشياً[59].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكثيراً ما يقفز إلى التأويل قفزاً دون أن يستند في ذلك إلى استقراء صحيح للشعر، فلقد ذهب إلى أن الصعاليك العدائين لم يذكروا الخيل في أشعارهم، وإنما ذكروا حيوانات أخرى سريعة، وتأويل ذلك عنده أن «الخيل تقترن - غالباً - في ذهن الشاعر الجاهلي ببهجة الإحساس بالحياة ومتاعها ونضارتها»[60]، وهو تأويل غير صحيح، لأنه يستند إلى ظاهرة متوهمة، فكثيراً ما ذكر هؤلاء الصعاليك العداءون الخيل في أشعارهم[61].

الهوامش

1) مصطفى ناصف: نظرية التأويل، ص 9، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط أولى 2000.

2) مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، ص 185، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (سلسلة عالم المعرفة - 193)، 1995.

3) ونستثني قلة من كتاباته؛ إذ كان قد عرض في كتابه «مشكلة المعنى في النقد الحديث» الذي جعله فيما بعد قسماً من كتاب «خصام مع النقاد»، لقراءة شيء من الشعر الحديث إلى جانب الشعر القديم، واتجه مؤخراً إلى درس نصوص حديثة، كما نرى في كتابه عن أحمد عبدالمعطي حجازي، وكتابه الآخر عن «ثقافتنا والشعر المعاصر».

4) نظرية التأويل، م.س، ص 70.

5) مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص 30، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط ثانية 1981.

6) قراءة ثانية لشعرنا القديم، م.س، ص 60-61.

7) م.ن، ص 61.

8) م.ن، ص 28 وقارنه بـ: نظرية التأويل، م.س، ص 8.

9) قراءة ثانية...، م.س، ص 42.

10) م.ن، ص 46. وهذه الصفات نفسها هي التي كان قد خلعها طه حسين على الأدب الجاهلي، حين ذكر أننا «نحب لأدبنا القديم أن يظل قواماً للثقافة وغذاء للعقول، لأنه أساس الثقافة العربية، فهو إذن مقوم لشخصيتنا، محقق لقوميتنا، عاصم لنا من الفناء في الأجنبي، معين لنا على أن نعرف أنفسنا»، حديث الأربعاء، 13/1، دار المعارف، ط 13، 1982.

وقد استخدم مصطفى ناصف الكلمات نفسها تقريباً، وكرر كذلك التحذير من الفناء في الأجنبي منبهاً إلى عواقبه في النظرة الدونية إلى الشعر القديم.

11) قراءة ثانية...، م.س، ص 50 - وقارنه بما ذكره مصطفى ناصف في: نظرية التأويل، ص 5 حيث يشير إلى الظلم الذي وقع على العقل العربي وأثره في أن يسيء العرب فهم ثقافتهم القديمة وأن يهجروها إلى ثقافة بديلة.

12) قراءة ثانية...، م.س، ص 29.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

13) م.ن، ص 49-50.

14) م.ن، ص 15.

15) مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، ص 339-341، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط ثانية 1981.

16) قراءة ثانية، م.س، ص 6-7. ولذلك نرى مصطفى ناصف يقيم هذه الصداقة مع العمل الذي يقرؤه، فيصف عبدالقاهر الجرجاني بأنه «صديق قديم»، ويشير إليه بقوله «هذا الصديق» و«صاحبي»، انظر: اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ص 232-233، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1989.

17) دراسة الأدب العربي، م.س، ص 338.

18) قراءة ثانية، ص 8. وقارنه بـ «اللغة بين البلاغة والأسلوبية»، ص 221.

19) نظرية التأويل، م.س، ص 150.

20) بيير جيرو: الأسلوبية، ص 81، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط ثانية 1994.

21) مصطفى ناصف: نظرية التأويل، م.س، ص 27.

22) مصطفى ناصف: صوت الشاعر القديم، ص 23، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.

23) قراءة ثانية، م.س، ص 29.

24) م.ن، ص 27.

25) مصطفى ناصف: الوجه الغائب، ص 287، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

26) نظرية التأويل، م.س، ص 8.

27) دراسة الأدب العربي، م.س، ص 342.

28) نظرية التأويل، م.س، ص 47 وما بعدها.

29) دراسة الأدب العربي، م.س، ص 333-334.

30) صوت الشاعر القديم، م.س، ص 37. وذلك هو طبيعة التفسير التي يعبر عنها ريتشاردز بوضوح حين يقول: «استدل وخَمِّنْ» بل إنه يقرن التفسير بالتخمين بقوله: «فأي شيء آخر هو التفسير؟ فإذا نحينا الاستدلال والتخمين الماهر، فكيف نستطيع الافتراض بأننا نفهم فكر كاتب أو متحدث؟». انظر: وليام ويمزات وكلينث بروكس: النقد الأدبي..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تاريخ موجز، 126/4، ترجمة محيي الدين صبحي مراجعة حسام الخطيب، مطبعة جامعة دمشق، 1976.

ويستعرض مصطفى ناصف قائمة النقاد الذين اعتمدوا على الحدس مشيداً بدوره وفاعليته، فيشير إلى إيمان ريتشاردز بأن الحدس قادر على شرح كثير من نشاط اللغة، على نحو لا تستطيعه الدقة التجريبية الصارمة، كما يشير إلى الفرق بين الكتابات التي تعج بالملاحظات اللغوية ذات الطابع الوضعي والتأملات الأدبية الظنية التي يولع بها إمبسون والتي لا ترضي بعض البنائيين فيحيلونها إلى ما يسمونه دائرة الحدس، ثم يشير إلى «لطائف» سبتزر الذي تأثر بريتشاردز وإمبسون، ثم ينتقل إلى ألونسو أويرباخ..

انظر: خصام مع النقاد، ص 293-294، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1991.

31) مصطفى ناصف: صوت الشاعر القديم، م.س، ص 64.

32) انظر: مصطفى ناصف: نظرية التأويل، م.س، ص 96. وقارنه بـ «اللغة بين البلاغة والأسلوبية» ص 230 وما بعدها. وفي ضوء هذا المنهج قرأ «دلائل الإعجاز» مرات كثيرة، وانتهت به القراءة إلى أن صيغة القصر لا تشكل مجرد واحد من الأساليب التي عرض لها الكتاب، وإنما هي تشكل الصيغة/ المفتاح التي تُعد قلب الكتاب ومحور كل الصيغ البلاغية الأخرى التي تحدث عنها، لأنها - كما اكتشف من قراءاته المتعددة للقرآن الكريم - تشكل الصيغة المفتاح في النص القرآني، بل يذهب إلى أن عبدالقاهر قد استعان بفكرة الصيغة/ المفتاح، واكتشف مركزية القصر في الأسلوب القرآني والبلاغة العربية.

33) مصطفى ناصف: صوت الشاعر القديم، م.س، ص 40، وما بعدها. وانظر كذلك: نظرية المعنى في النقد العربي، ص 131 وما بعدها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط ثانية 1981، حيث نراه يقرأ قصيدة لامرئ القيس في ضوء هذا المنهج. وراجع أيضاً: دراسة الأدب العربي، م.س، ص 68، حيث يرى أن قول امرئ القيس في معلقته: «كبير أناس في بجاد مزمل» يمثل «مفتاح المعنى» في القصيدة. واعتماد مصطفى ناصف على منهج الصيغة أو الكلمة المفتاح أوضح من أن نبحث له عن مثل هنا أو شاهد هناك وإنما هو ماثل في قراءاته للشعر القديم على نحو لا يخطئه النظر الفاحص.

34) صوت الشاعر القديم، م.س، ص 12-13، كما رأى مصطفى ناصف كذلك أن لفظة «الصم» مفتاح للقصيدة الجاهلية بعامة، حين تغدو هذه القصيدة دوماً صراعاً ضد هذه الصم التي تأخذ في الشعر رموزاً مختلفة. انظر: صوت الشاعر القديم، م.س، ص 60. وانظر كذلك المرجع نفسه (ص 90) حيث يرى أن الشعر القديم كله لتقييد الأوابد والخروج من قبضتها.

35) قراءة ثانية، م.س، ص 80.

36) انظر تحليله لمقطع الطلل في معلقة لبيد في: صوت الشاعر القديم، م.س، ص 21 وما بعدها.

37) مصطفى ناصف: طه حسين والتراث، ص 116-117، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1990.

38) راجع: مصطفى ناصف: نظرية التأويل، م.س، ص 18 وما بعدها.

39) نظرية التأويل: م.س، ص 64. وقارنه بـ: دراسة الأدب العربي، م.س، ص 282 حيث تصبح البقرة الوحشية والناقة والإنسان في منظوره التأويلي شيئاً واحداً. وراجع كذلك: قراءة ثانية، م.س، ص 87، حيث يجعل التأويل من الحصان إنساناً. ويجعل من المعادل الموضوعي أسلوباً يلجأ إليه كثير جداً من الشعراء في العصر الجاهلي ليصبح بديلاً عن التعبير المباشر عن عواطفهم: دراسة الأدب العربي، م.س، ص 278.

40) انظر: صوت الشاعر القديم، م.س، ص ص 22-25، وانظر كذلك تفسيره الباطني لدلالات الترخيم في عينيه الحادرة في قراءة ثانية، م.س، ص 149.

41) مصطفى ناصف: نظرية التأويل، ص 47.

42) انظر: دراسة الأدب العربي، م.س، ص 255 وما بعدها.

43) قراءة ثانية، م.س، ص 77 وما بعدها.

44) راجع: صوت الشاعر القديم، م.س، ص 80 وما بعدها.

45) قراءة ثانية، م.س، ص 91-92.

46) صوت الشاعر القديم، م.س، ص 230 - وراجع قراءتين مختلفتين لمعلقة طرفة في: قراءة ثانية، ص 158 وما بعدها، وفي: صوت الشاعر القديم ص 214 وما بعدها.

47) راجع: نظرية المعنى في النقد العربي، م.س، ص 189 وما بعدها.

48) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 101، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط ثانية 2000.

49) قراءة ثانية، م.س، ص 91. وراجع صورة الحصان في المرجع نفسه، ص 75 وما بعدها.

50) م.ن، ص 98 وما بعدها.

51) م.ن، ص 153.

52) م.ن، ص 135. وانظر تشابه دلالة الحصان في معلقة امرئ القيس، ودلالة الفرات في قول النابغة:

وما الفرات إذا هب الرياح له　　　ترمي أواذيه العبرين بالزبد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأبيات..

إذ يرى أن الفرات، والحصان – وكلاهما عنده معادل موضوعي للشاعر – يدلان على دلالة واحدة، وهي الرغبة في الحديث، وإرادة كسر الحواجز التي تحول بينهما وبين الحوار مع الآخر. انظر: صوت الشاعر القديم، م.س، ص 48-49.

53) دراسة الأدب العربي، م.س، ص 257.

54) قراءة ثانية، م.س، ص 113.

55) دراسة الأدب العربي، م.س، ص 257-258.

56) قراءة ثانية، ص 109.

57) انظر: روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، ص 179، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1984.

58) دراسة الأدب العربي، م.س، ص 289.

59) قراءة ثانية، م.س، ص 106 وما بعدها.

60) دراسة الأدب العربي، م.س، ص 299.

61) راجع: يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 225-227، دار المعارف، 1959، حيث يشير إلى أنه كان من بين هؤلاء الصعاليك العدائين من غزا على الخيل، ومن ثم كان من الطبيعي أن يصور هؤلاء الخيل حين يتحدثون عن غاراتهم، فللسليك فرس هو «النحام» وللشنفرى فرس هو «اليحموم»، يقول الشنفرى وقد كان يضرب به المثل في سرعة العدو، يصف حصانه:

ولا عيب في اليحموم غير هزاله على أنه يوم الهياج سمين

وكم من عظيم الخلق عبل موثق حواه، وفيه بعد ذاك جنون

كما يصف تأبط شراً، وهو كذلك أحد هؤلاء الذين يضرب بهم المثل في السرعة، يصف هذا الحصان في رثائه للشنفرى:

وأشقر غيداق الجراء كأنه عقاب تدلى بين نيقين كاسر

يجم جموم البحر طال عبابه إذا فاض منه أول جاش آخر

ويتحدث السليك عن حاجته لحصانه أثناء غارات أصحابه الفرسان على أهدافهم:

وما يدريك ما فقري إليه إذا ما الركب في نهب أغاروا

ولقد كان وراء هذا الحكم العام الذي أصدره مصطفى ناصف سوء فهمه لعبارة يوسف خليف، فلقد ذكر – خليف – أن الصعاليك العدائين لم يذكروا الخيل في مجال حديثهم عن سرعة العدو، ولم يقصد إلي أن شعرهم يخلو من ذكر الخيل، بل إنه يشير، بعد ذلك، إلى أن من أشعارهم ما عرض لهذه الموازنة بين سرعتهم وسرعة الخيل، كقول تأبط شراً إنه يسبق الخيل عدواً على قدميه:

يفوت الجياد بتقريبه ويكسو هواديها القسطلا

انظر: يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، م.س، ص 222.

* * *



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المداخـلات

يوم الثلاثاء 1423/1/12هـ
الجلسة الثالثة

■ المشاركون:

الدكتور/ نورة الشملان
الدكتور/ السيد إبراهيم
الدكتور/ أحمد جاسم الحسين
الدكتور/ محمد مهدي غالي

■ **أدارها: الدكتور/ محمد العيد الخطراوي**

مداخلة الدكتورة/ ثريا التركي

بالنسبة للتعليق الأخير للدكتور، والذي افترض أن هناك قراءات مختلفة للشعر أحدهما تركز على القراءة العقلانية والأخرى تركز على القراءة الوجدانية؛ وأنا أتساءل هل هذه الازدواجية أو المقابلة بين الروحانية والعقلانية شيء تستطيع سحبه على الحضارة العربية في ذلك الوقت أم أنه شيء مفتعل؛ والفصل بين العقل والروح من الأشياء التي

يجب أن نعيد النظر فيها قد تكون مفروضة على حضارتنا وقد يكون في حضارتنا التكامل بين الاثنين أكثر من المواجهة بين الاثنين وشكراً.

الأستاذة/ نورة المري

أقف عند الورقة الأخيرة وليس هناك أفضل أن ينطلق النقد من المحيط البيئي ليبقى النقد العربي مواكباً للنقد العالمي.! هل يعني هذا أن العودة إلى الجذور النقدية العربية في بناء نظرية نقدية حديثة لعصرنا الحديث لا يعد تقدماً ومواكباً للنقد العالمي أليس بالإمكان أن نطوع هذه النظريات النقدية القديمة لظروف محيطنا بحيث نخرج بنظرية عربية نقدية تنافس النقد العالمي؟ ولعلنا في حاجة ماسة لمراجعة كتاب طبقات ابن سلام وابن رشيق وغيرهم حتى نتبين حقيقة ذلك، بالنسبة للدكتورة نورة الشملان فقد ذكرت أن التعصب أصبح يميل إلى المحدث أكثر من القديم أما في العصر القديم، فالأمر مختلف، وقد يكون السبب في القديم وقد يكون السبب أن يكون محدث وصعوبة تقبل عما هو متعارف عليه في الذوق؛ لكن في عصرنا مال الكثير إلى المحدث فما هي الأسباب التي أدت إلى ذلك؟ هل هذا يرجع إلى تغير في الأذواق والمقاييس؟!.

الدكتور/ بكر باقادر

بالنسبة لورقة الدكتور سيد إبراهيم فهو يقول إن القراءة الرمزية المبيتة مرتبطة بالتواشيح والخطابة الدينية لكن المثال الذي أورده كان من جمهورية أفلاطون وهذا ليس له علاقة بالنصرانية فربما قصد بشكل أكبر. والنصوص التي أوردها هي شعبية ورغم أن حديثك كان عن النصوص الصوفية وفي نظري أن النصوص الصوفية تنقسم من حيث الرمز إلى

شكلين وكل شكل له قاموس خاص. فيما يتعلق بالخمريات وهي لها قاموس معين بحيث لو وضع أحد كلمة مكان كلمة لأخذت هذا المعنى، ونصوص عصِّية وهي لا تقبل إلا أن تعامل معاملة رمزية مثل نصوص الحكم وبعض أشعار ابن الفارض فلا يمكن شرحها أيضاً. استغرب من ورقتك فلقد قلت في بداية حديثك إنك تتشكك وتعتقد أنه ربما سيأتي الوقت لنكتشف هذا التأثير ثم تنهي ورقتك بحكم قاطع بأن كل الشعر العربي أنغوري فإذا كان إيجاد الصلة بين الشعر الأنغوري الموجود في الأمم الأخرى والشعر العربي؛ فما الذي جعلك تقول إن كل الشعر العربي أنغوري، أما بالنسبة للورقة الثانية فقد شعرت بنوع من الإشكالية فقد كنت آمل أن تؤطر الورقة للإشكالية لا أن تستسلم لها؛ والأحكام أكبر وأفضل من أن تسمى شعارات مثلها مثل الإعلانات وهي طبيعتها اختزالية مجانية انطباعية وهذا الذي جعل النقد العربي القديم وربما الحديث ينشغل بالبيت بدلاً من القصيدة وبالفكرة بدلاً من الشعرية لوجود حكمة معينة. لهذا كنت أتمنى لو أصبح الأمر إشكالياً عندك ويصبح الأمر التحليلي في أنه لماذا ظهرت هذه الأقوال وتميز بها العرب مثل أفضل وأحسن وأجمل؟ أما في الإبداع سواء كان إبداعاً تصويرياً أو إبداعاً قولياً فإن ما يميزه هو التفرد في الجماليات الجوهر، وهو التفرد وليس المقارنة وفي هذا يصبح السؤال أكبر لأنه يقوم على التذوق الذي يقوم على اختلاف الذوق من واحد لآخر. أما بالنسبة للورقة الأخيرة فإقبال تأثر بالمدرسة الألمانية حيث أخذ الدكتوراه منها والألمان عندهم مشكلة وهي أكبر من الضمير حتى إن أشعار إقبال تتحدث عن الضمير فتجد في نصوصه أن التعبير المعاد والمكرر هو أنه كيف نحيي ضمير الأمة أو روح الحضارة الإسلامية والذي يقول إنه بالفعل أن المسلمين تجنبوا روح القرآن إلى روح أخرى ولهذا فهو ينادي إلى إعادة بناء الضمير. والسؤال المحوري

هل عند دراسة ما قيل فعلاً سنسعى إلى البحث عن ضمير الشعر الجاهلي أو روح الأمة وبهذا يصبح المبحث ذا طبيعة أخرى.

الدكتور/ عبدالله الغذامي

فلما قضينا من منى كل حاجة ومسَّح بالأركان من هو ماسح

تعليقي على بحث د/ نورة الشملان فكأنني فهمت أنك قلت إن النص القابل للقراءة هو النص المقنع الذي يحتاج إلى غوص وطبقات عميقة؛ بمعنى أن النص غير المقنع لا يصبح بحاجة إلى قراءة وإن كان فهمي هذا صحيحاً فسآتي إلى تفصيل:

فلما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

وهذا نص لا يبدو عليه أنه مقنع ومع ذلك أوقع النقاد الأقدمين في قراءات عديدة وكذلك النقاد المحدثين الذين وقفوا عليه؛ فلعلك توضحين هذه الملابسة بين تصور في بداية الورقة ثم وقفة أثناء البحث في ذلك.! آتي بعد ذلك إلى الدكتور سيد إبراهيم هناك نقطة ربما أنا وأنت على طرفي نقيض في أمرها مع الاتفاق على أهميتها وهي الحكايات المصاحبة للشعر في التراث القديم فلا يوجد شاعر إلا وفي إزائه حكاية. لو أخذنا كتاب الأغاني لوجدنا لكل قصيدة حكاية وأنت قلت هذا وهذا صحيح إنما يأتي السؤال حول علاقة الحكايا بالقصيدة علاقة السرد بالشعر فأنت ترى أن الحكايات هي نصوص موازية وكأنها شعر آخر بإزاء الشعر المتن الشعري والمتن الحكائي.

وهكذا تفسر الحكاية بالشعر (شعرنة) الحكاية وترميزها برموز شعرية. ولكن أنا أرى أن الأمر على عكس ذلك فأقول إن الشعر هو من صنيع الشعراء؛ وأمّا الحكايات فأرى أنها خطاب الثقافة العربية؛

فالشاعر يمثل الصوت (الفحل) كيف تصل الثقافة إلى مواجهة الشعراء ولا تواجههم مباشرة تتعامل معهم عبر الحكاية. مثلاً امرئ القيس دموي قاتل وغادر وأفنى قبيلته ومات مقتولاً فما الذي يجعل الثقافة تظهر الشاعر بهذه الصورة السلبية هذه؛ أي أنها لا تواجهه ولكن عبر السرد تحاول أن تعريه. وأيضاً طرفة بن العبد؛ تصوره على أنه أحمق حامل حتفه على كتفه؛ والفرزدق أيضاً وما قيل عنه من حكايات في كتاب الأغاني ويظهره بمظهر المسخور منه في حكاياته مع ذي الرمة، فلماذا يجعل الحكايات حينئذ تحاول تقويض هذا البحث وتهشيمه؟ إنني أعتقد هنا أن النسق الثقافي يتكلم في صراع نسقي بين الشعر والسرد؛ في صراع بين الاثنين؛ في حين أن السرد لا يجرؤ على مواجهة الشعر إلا عبر هذه الأقنعة والتحايل.؛ هذا ما أظن وما يمكن أن نفسر به الحكايات المجاورة للأشعار دائماً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدكتورة/ نجلاء فتحي

بالنسبة للدكتور غالي نجد أن صفاء العاطفة أساس لقراءة الشعر القديم. هل يمكن القول إن مصطفى ناصف يعتبر أن الشعر القديم نابع من العاطفة.؟

الأستاذة/ عائشة جلال الدين

أتساءل لماذا تأتي قراءاتنا من الماضي ونحن نملك المستقبل والمستقبل في نظري لو بحثنا في القرآن سنكتشف أننا أمام نظريات لم نتمكن من مجاراتها لكونها إعجازية لكن يلفت النظر إلى لمحات نقدية في التفسير ومثال ذلك الفاتحة النصية التي نتحدث عنها اليوم ويتحدث

عنها النقاد نجد أن ابن كثير في تفسيره لسورة الفاتحة يعطيني معنى كلمة الفاتحة أنها تشتمل على جميع معاني القرآن من زاوية أحد أسمائها؛ فهذه جزئية الفاتحة النصية وهناك معانٍ كثيرة لها فكلمة الفاتحة تشير أنها فعلاً فاتحة نصية أيضاً العلم والروح الذي نادى به محمد عبده ومحمد إقبال نجدهما يلتقيان هنا في القرآن فهو إعجاز لكنه في النهاية هو كلام توجه به الله سبحانه وتعالى إلى البشر، إذاً هناك كنز ممكن أن نستخرج منه نظريات نقدية حديثة وليس نظرية واحدة فقط.

الدكتورة/ هيفاء

القيم الذهنية التي يؤمن بها قارئ النص ويتبناها نموذج لذلك الشيخ عبدالقاهر الذي أوقف كتابه دلائل الإعجاز على إثبات ما يذهب إليه من نظرية النظم أو توخي معاني النحو بين الكلم كما يقال. كنت أتمنى من الدكتورة نورة وإن كانت دراستها قديمة الإشارة إلى ما كتبه بعض المحدثين حول أبيات (ولما قضينا من منى) على غرار ما ذكره ناصف وما كتبه الدكتور لطفي عبدالبديع لأن فيهما إضافات رائعة. أما بالنسبة لورقة الدكتور جاسم الحسين فقد ذكر مسألة المفردات المسجوعة وأنها أدعى للحفظ في وقت لم يكن فيه تدوين فأظن أنه تعليل فيه مجانبة للصواب فقد أتت تلك المفردات مسجوعة معبرة عن لغة العصر الذي يميل للإيجابي والاختصار وذلك جزء من تكوين ثقافة العربي القديم. أما بالنسبة لورقة الدكتور مهدي غالي فما أشار إليه إلى إحدى الرؤى التي يتبناها ناصف في قراءته للشعر هي قضية حب اللغة. وفي ظني أن قضية حب اللغة تحل بها إشكالية القصور في فهمنا للغة الشعر، فأن تحب اللغة فهو مطلب حيوي لأن من يحب يعرف طبع من أحب فإن نحن أحببنا اللغة باحت لنا بأسرارها واستطعنا أن نفض مغاليق الشعر.

الدكتور/ محمد صالح الشنطي

سؤالي إلى الدكتورة نورة الشملان: هل يمكن تعليل هذه الطرائق من خلال وضعها في سياق تاريخي يرتبط بتطور الفكر النقدي والفكر العربي بشكل عام؟ أما السؤال الآخر فإن اختلاف هذه الطرائق يرجع إلى ثقافة الناقد من ناحية ويرجع إلى منطلقات النظرية إذا افترضنا أن هناك منطلقات فلسفية نظرية ولكن كان الناقد ودارس الشعر ودوره ومهمته كاعتقاد أننا لو وضعنا أيدينا على هذه الأسباب التي أدت إلى اختلاف هذه الطرائق وربما تكون الدكتورة قد أشارت إلى هذه الأسباب. وفيما يتعلق بورقة د/ جاسم الحسين؛ هناك سؤال وهو ما مدى شيوع هذه الطريقة غير التقليدية؟ وهناك كلام عن طرائق غير تقليدية؛ هل هذه الطرائق لها حضور يمكن أن يجعلها طرائق بلا فائدة أم أنها مختصة بنوع معين من الكلام حتى في ضوء ما تحدثت به عن أن الشعر الجاهلي كله آغوريا؟ وهل هذه الأغوريا متعلقة بمخيل الشاعر أم لها جذور تقر في الثقافة الدينية في مسألة الأحلام بالنسبة للأمة؛ وهذه الطرائق ما مدى شيوعها وما مدى استثمارها في قراءة النصوص. أما الدكتور محمد مهدي غالي: هل هذه المقولات والتي اعتبرناها مبدئياً مقولات هل ترتبط بفنون قديمة أو بروح العرب القديمة مثل مسألة المنافرات ومسألة العصبية القبلية والحرص على التقدم والحرص على أن يكون لهم الأفضلية وهل يمكن أن نتلمس أسباباً أدت إلى نشوء هذه الظاهرة في مرحلة تاريخية معينة؟ والسؤال الأخير هو أن ارتباط هذه النظرية وارتباط هذا المنهج بالمناهج الأخرى وما أشار إليه د. محمد مهدي غالي نجده في كثير من المناهج الحديثة وإن كان هناك خصوصية معينة ترتبط بالجانب التأثري الذي يعني مسألة العنصر المهيمن في النص لكي يقرأ في الشعر العربي القديم بعامة ولكن هناك ما يشير إلى أنه تأثر بمناهج أخرى مناهج حديثة.

الدكتو/ حسن البنا عز الدين

لدي تعليق على بحث د/ السيد إبراهيم لأني قرأت بحثه قبل الجلسة وأنا أريد أن أسأله عن أعماق النظرية الشفوية في تأويل الشعر الجاهلي لأني فهمت من خلال قراءة البحث أنه لا يعطيها قيمة كبيرة في هذا المجال، طبعاً تعدد الروايات في منظور هذه النظرية شيء مقبول ومعلل من خلال قوانين شعر شفوي وظل تعدد الروايات موجوداً في عصر الكتابة لأن عند تدوين هذا الشعر إيماناً من أهل التدوين بأهمية تعدد الروايات ومغزاها في التفسير رغم قيامها على مسألة الوزن من ناحية والاختلاف المعنوي من ناحية أخرى فأرجو أن يلقي بعض الضوء عليه أما بحث الدكتور مهدي غالي عن مصطفى ناصف وقراءته. ففيها حيوية واتسمت بقدرة صاحبها على إعادة النظر باستمرار حتى فيما قاله وكتبه من قبل؛ كما اتسمت بالإصرار على أشياء بعينها لا تخلف الحقيقة بإسقاط نفسي يحتاج إلى فحص وأشكره على البحث.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدكتور/ محمود عمّار

بالنسبة لورقة د/ نورة الشملان فقد ذكرت ضمن مصادر القراءة كلمة قرآن بمعنى الجمع ولا يمكن أن تكون كذلك ولكنها تكون من قرن وعلى الرغم من قول ابن منظور بهذا القول. ثم أريد أن أتساءل هل كان الجاحظ فعلاً يدعو إلى الغموض بالمفهوم المعاصر للغموض في النص أم أن النقاد العرب جميعاً كانوا يدعون إلى الغرابة؟ نجد هذه الغرابة عند الجاحظ وعند ابن قتيبة وعند الجرجاني وهو الربط بين طرفي التشبيه أو طرفي الاستعارة عن بعد؛ وساق الجرجاني بيت البحتري:

كالبدر أسرف في العلو ونور ضوئه دار إلى علٍ

ففرق بين الغموض وبين الغرابة. أما الشيء الآخر فقد ذكرت

د/ نورة أن من العوامل المؤثرة في الحكم على الشعر العصبية، أقول لها أبداً لم تكن لتلك العصبية جانب سردي، فنحن نريد أن نحذفها من التأثير ونريد أن نفرق بين أن نشخص القديم ونأخذ عليه هذا المأخذ أو نقول إنه عامل مؤثر بالفعل. العصبية إن كانت تصويراً للقديم فهي فعلاً مؤثرة أما إذا أردنا أن نحدد العوامل المؤثرة في نقد الشعر فالعصبية لا تدخل في هذا الجانب. اختلاف ابن قتيبة والجرجاني في النظر إلى الأبيات المشهورة (**فلما قضينا من منى...**) هل هو اختلاف في الدوافع والنظرة وآليات التحكيم أو هو من وفرة التأويلات في الشعر؟ نحن نتكلم عن وفرة التأويلات وأنا لا أقول عن وفرة التأويلات هذا الاختلاف في النظر إلى الشعر بحكم عام أما وفرة التأويلات فهي نابعة من قدرة النص على العطاء بنظرات متعددة أو بفضاءات أوسع فالأبيات مختلفة تماماً؛ والغذامي قال إن هذه الأبيات ليست فيها من هذه الظلال التي تتسع بالفضاءات المتعددة. أما الدكتور السيد إبراهيم فالدعوة عن أن قصيدة امرئ القيس دلالات وقراءة ثانية من سورة الرحمن دعوة عريضة تحتاج إلى إقامة الأدلة في الزمان والمكان والنصوص والحكم كما قال باقادر إن الحكم على الشعر العربي كله بأنه قابل للتفسير الرمزي على هذا النحو؛ وأنا أخشى انتشار هذه الدعوات في تفسير الشعر العربي بتفسير أسطوري وهذا باب فيه نظر فلا تُحمل النصوص أكثر مما تحتمل.

الدكتور/ عالي القرشي

الدكتورة نورة الشملان وقفت على أبيات (**ولما قضينا من منى كل حاجة...**) على اختلاف النظرات والحكم على هذه الأبيات إلى كل من ابن قتيبة وابن جني والجرجاني. ووصفت ذلك وتكلمت عنه، ولم تبين لنا ما

السبب في هذه النقلة من أن ابن قتيبة كان لا يرى في هذه الأبيات إلا اللفظ وابن جني يركز على سلاستها. أما عبدالقاهر فهو يشير إلى التلاقي في اللفظ والمعنى؛ وهذه النقلة ما أسبابها من الأول إلى الآخر؟ أما الدكتور محمد مهدي غالي فقد وقف على البواعث التي أدت بمصطفى ناصف أن يبحر في قراءة النص الشعري الجاهلي ووقف على كيفية مصطفى ناصف في وقوفه على هذا النص؛ لكن في هذه الطريقة لم يفسر لنا؛ وما الذي جعل ناصف يقف على النص الجاهلي بهذه الطريقة؟ أعتقد أن مسألة الحب ومسألة ترويج النص الجاهلي تفسر الباعث الأول؛ ولكن ميله إلى التعبير عن ذلك بهذه الطريقة أمر يختلف.

الدكتور/ عزت خطاب

أريد أن أعلق على ورقة الدكتور أحمد جاسم الحسين وأقول له إن أفعال التفضيل في أشعار العرب وأفضل بيت هذا لا يلفتني لأني أجد أنه لكي يكون حكم علمي على الموضوع يجب أن يكون لديك شيئان أولهما الإحصاء الكامل لكل الشعراء وأساليبهم وثانيهما يجب أن يكون لديك الوقت الكافي للتحليل والتمهل في النقد؛ والعرب لم يكن لديهم هذان الشيئان. ولذلك كانوا يطلقون هذه الأحكام التي هي جزء من نسق حياتهم؛ فوصف الدكتور الحسين بأنها بذور نقدية لا أتفق معه فيها ولكن ما يستفزني في الواقع هو أن هذه الأشياء لاتزال بيننا في الوقت الذي نحن فيه الآن عندنا الوقت الكافي والإحصاء وما يستفزني حينما يقول لك (**أمير الشعراء، كوكب الشرق، عميد الأدب العربي، عميد المسرح، سيدة الشاشة العربية**) بمعنى من يحكم هذه الأحكام، إنه حكم انطباعي وحكم يرجعنا إلى نسق ثقافي قديم كنا نتصور أننا تخطيناه؟ الذي يحكم هذه الأحكام يلمح أنه أحسن الحكام ولديه الحقيقة المطلقة فكأنه بطريقة غير مباشرة يفاخر بنفسه وهذا لا يقتصر على أدبنا أو فننا وإنما يتعداه

أيضاً إلى حكمنا على الآخرين. مثلاً نجد من يقول إن ناقداً غربياً ما هو أحسن النقاد أو عملاق النقد والغرب لا يقولون هذا عن شكسبير نفسه وإنما يستخدمون كلمة كبير؛ فهناك شاعر كبير وناقد كبير ولا يقولون أفضل شاعر أو أكبر النقاد؛ ولكن لايزال بيننا من يستخدم صيغة الأفضل وأنا أعتقد أن هذا من أمراضنا الثقافية.

الدكتور/ ناصر الرشيد

سأبدأ بالدكتور جاسم الحسين فهو حينما تحدث عن الأدب فسأجازف وأقول إن أكثر روايات الأبعد ولو أتينا بالأصمعي وهو يستخدم كلمة أبعد فلا شك أنه انطلق من معيار ولن نقول من عاطفة كما نتصور لأن الأصمعي انطلق من مبدأ الفحولة كما هو معروف والفحولة هنا لها معانٍ كثيرة وذلك مثلاً حين يقول عن الشماخ فهو فعلاً من مقياس الفحولة وهو صادق. وحينما يقول مثلاً إن بائية أبي العيال الهذلي: وما قد وردت أميم المقام على جنبات...) فهو صادق أيضاً إنها الفحولة التي هي معيار العصر. وحينما يقول أيضاً لو حلف حالف أن ما قاله الصمة القشيري هو أحسن ما قالته العرب في الغزل فهو صادق. هناك مقياس آخر، وقارن بينها وبين أفعال التفضيل حينما سئل عن أجمل قصيدة وبيت فقال قصيدة أبي العتاهية فقال لصاحبه يكبر ما بي أتحب الفداة عدت فقلت كذا وكذا وأراني قوله أموت غرقاً فغرق فقال هارون الرشيد بما يداهمك الموت هذا هو النسق الثقافي. وأن امرئ القيس في لاميته تناص مع سورة الرحمن لكن د/ سيد إبراهيم كيف نصدقه أو لا نصدقه. ؟

ولكن هل وجدت في شعر أمية بن أبي الصلت ما يؤيد رؤيتك الأغورية أم لا. ؟

الدكتور/ محمد الهدلق

تعقيبي على ورقة د/ نورة الشملان فقد أشارت إلى عبدالقاهر الجرجاني أكثر من مرة والجرجاني كان ينفر من التأويلات البعيدة ومرة وهو يناقش هذا الموضوع معترضاً على بعض المؤولين أشار إلى شيء جميل جداً وإن كان لا يؤيده فقد قال إنه بلغ الأمر ببعض أولئك المؤولين أنهم يقولون إن كل من يقرأ قصيدة يكون محتذياً لها أي ينشئ قصيدة جديدة فهذا جدير بأن يوقف عنده وإن كان الجرجاني لا يؤيده وهو يشير إلى ما قاله القاضي عبدالجبار الأسد أبادي. أما المسألة الثانية هي مسألة القول بالأقدمية وتقديمه؛ وهناك ملحوظتان مشهورتان إحداهما لابن الأعرابي والأخرى للأصمعي وهما مضحكتان حقاً لكن الإنسان بعد أن يضحك ويفرغ عاطفة الضحك عنده ويبدأ مناقشة هذه الرسائل بينه ربما يخرج انطباعه عن هذه قد لا تكون صحيحة وأخرى أنه ربما قد حصل فيها تزيد وحتى لو أخذناها بالطريقة التي جاءت فيها فإننا سنلاحظ أن فيها شيئاً من المعقولية. فإذا كان الموصلي قد قال للأصمعي الأبيات التالية: هل لي بنظرة إليك سبيل... فسأله عن رأيه فيه قال هذا هو الديباج الخسرواني. وعندما سئل عن صاحبه قال إنهما صنع البيت البارحة فقال أفسدت عليّ لأنه هو يبحث عن شيء يحتج به، وثانياً إنه يعلم أن هناك أسلوبين لنظم الشعر أسلوب يحتذي به القائل القديم وآخر يأتي على طبعه؛ فإذا كان شاعراً محدثاً واحتذى على نمطه قديم معناه أنه لا يخرج عن طبعه.

الدكتور/ عوض الجميعي

حقيقة تعقيبي على الورقة المقدمة من د/ نورة الشملان حول

الأبيات التي ذكرتها واستحسنها عبدالقاهر وهي: **فلما قضينا من منى كل حاجة**... كنت أتمنى أن يمتد باع الباحثة إلى تحليلات أتت بعد الجرجاني في هذا المجال لاسيما وأنها ركزت على قضية اللفظ والمعنى الذي ذكره ابن قتيبة، وحقيقة الجرجاني يركز بطريقة خاصة في التأويل أو الشرح على البناء الذي يتكون منه النص البناء النحوي كشكل الصور والمعاني التي يقوم بها هذا النص بالنسبة للدكتور سيد إبراهيم، أقول ما هي حدود التفسير الأغوري هل له حدود معينة بحيث نستطيع أن نفسر كما قال الدكتور ناصر أن الخرقاء هو ذو الرمة؟ بالنسبة للدكتور محمد مهدي غالي فأنا كنت أقرأ للدكتور ناصف وأعتقد في داخلي أن هذه القراءة التي كان يقدمها يعوزها وينقصها؛ فكنت أشعر بهذا ولا أتكلم به إلى أن قرأت كتابه مرة ثانية ثم استمعت بحديثك في هذه الندوة من أن د/ مصطفى ناصف رأى منهجاً يبدأ من حيث يستطيع الأدب الجاهلي بعمل نهضة حديثة للثقافة العربية؛ لكن هذه النظرة في نظري لا تقوم على الحس أو الروح أو الميل واستثارة الروح بقدر ما ينبغي أن تتلاءم مع الجانب العقلي؛ لأن الإنسان، حس وعقل وشكراً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدكتور/ جريدي المنصوري

في ورقة د/ نورة الشملان تضمنت أشياء جيدة كما أن النص حمال أوجه؛ والمشاركات لم تقذف المعنى من العدم فإن التفسيرات والمعاني لا تتطابق مسائل مهمة لكن كيف نفسر تطابق الأحكام إذا جاءت مسائل مهمة، وماذا يعني ذلك؟ هذه مسألة تحتاج أن نحاورها. أما الدكتور سيد إبراهيم وقد عشت مع ديوان ذي الرمة زمناً أذكر أنه كان يقول: [إذا قلت كأن فلم أسلم فقطع الله لساني].

هناك أشياء كثيرة يمكن أن تكون موازية للشعر وفي ضوئها نفسر

الشعر غير أن ثمة قدراً كبيراً من الشعر لا نجد أخباراً توازيه أو يمكن أن تكون تفسيراً له وتأويلاً له أيضاً. إذا ذهبنا إلى هذا المسلك ألا ترى بشكل أو بآخر سنصبح كما نحن نعالج المسألة في ضوء منهج تاريخي واجتماعي لنخرج إلى نظريات هيغل وغيره مما كنا نعيب عليه كونه كذا وكذا ونحن الآن نعيده بثوب جديد واسم جديد.؟

أما الدكتور جاسم الحسين فأنا أتفق مع ما قاله الدكتور باقادر بأنك استسلمت قليلاً للموضوع. والدكتور عزت خطاب تحدث عن مسألة المنهج وهي مهمة. كان بودي أن نتعامل مع مجموعة من هذه الأحكام في ضوء ما يمكن أن نطلق عليه خلاف الموقف ظروف إطلاق الحكم أحياناً نكون في مجلس الخليفة. إنها مبررات سبقت هذا الحكم في حينه وقد لا يسلك خارج إطار هذا المجلس؛ فسياق الموقف يمكن أن يؤدي إلى مراجعة لبعض أو تخفيف حدة هذه الأحكام من مصادرة لسواها لما يمكن أن يكون صالحاً للمزاحمة على المواقع المتقدمة في هذا الشأن.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ردود المشاركين على المداخلات
الجلسة الثالثة

الدكتورة/ نورة الشملان

كل هذه المداخلات جميلة ومفيدة وتحتاج إلى نقاش وقد كان ضيق الوقت قد أدى إلى اختزال البحث؛ وأن كثيراً من الأمور التي ذكرت هي

النقد الثقافي:

رؤية جديدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبدالله محمد الغذامي

-1-

لماذا النقد الثقافي...؟

وهل هو بديل فعلي عن النقد الأدبي...؟

وهل الشعرنة لا السياسة - أو السيسنة - هي النسق المهيمن...؟

هل في النقد الأدبي ما يعيبه أو ينقصه كي نبحث له عن بديل...؟

أولا تكون مجرد تسمية حديثة لوظيفة قديمة...؟

منذ صدور كتابي (النقد الثقافي) وهذه أسئلة ما زلت أسمعها من أناس هم من أهل المهنة، مهنة النقد، وأهل الصنعة، مما يجعلها أسئلة مصيرية بها تتقرر وجاهة المشروع عبر كشف وظيفته، وكما نعرف من الفيزياء وعلوم الطبيعة فإن العضو الزائد الذي لا وظيفة له يصبح عضواً دودياً يستأصل أو يخمد في حال كمون أبدية.

ولنبدأ الحكاية من آخرها، حيث لا نملك إلا أن ننسب النقد الأدبي إلى الأدب، وفي المقابل فإننا سننسب النقد الثقافي إلى الثقافة. وهذه لعبة ساذجة ولا شك، إن نحن وقفنا عند هذا الحد الذي هو أشبه بتفسير الماء بعد الجهد بالماء.

ولكن المسألة ستتعقد لو جربنا أن نسأل أنفسنا عما نقصده بمصطلح أدب ومصطلح ثقافة. وهما مصطلحان نجنح كثيراً إلى الجزم بأننا نعرفهما ولا نحتاج إلى تعريفهما. ونرى أنهما من الوضوح لدرجة لا يحتاجان معها إلى تعريف. غير أن أي دارس للأدب وأي دارس للثقافة يعي أن

الأمر أكثر تعقيدا مما توحي به الانطباعات الأولية. وما من أحد إلا ولديه تعريف من نوع ما لكل واحد من المصطلحين، غير أن المعضل يبدأ حينما نجرب البحث عن تعريف مجمع عليه. وبما إننا لن نجد تعريفاً واحداً يتفق عليه الجميع، من أهل المهنة تحديداً، فهذا معناه أننا أمام مفهوم متعدد الوجوه ومتعدد الاحتمالات، وهو لهذا مفهوم مفتوح وحر بل هو زئبقي وغير قابل للثبات. وهانحن من زمن أرسطو ونقاد العرب إلى زمن ياكوبسون ونحن في الحيرة ذاتها في تعريف (الأدبية) كما أننا منذ الأزل وإلى زمن قرامشي وفوكو وقيرتز ونحن مع مصطلح (ثقافة) في كر وفر حول تحديد ما نقصده بهذا المصطلح.

ولا شك أن هناك رابطاً وثيقاً بين النقد الأدبي والفلسفة منذ جمع بينهما المعلم الأول في التنظير وإلى اليوم حيث يقول كولر بحلول النقد الأدبي محل الفلسفة ثم حلول (النظرية) كعلم ومقولة محل الكل[1].

وإذا كان الرابط بين النظرية النقدية وبين الفلسفة أزلياً فإننا هنا أمام منشط نظري معرفي فكري، ولسنا أمام منشط تذوقي بلاغي جمالي خال من تعقيدات الفلسفة وهرطقاتها .

وحينما أقول هذا فإنني أشير بوضوح إلى ما نجنح إليه عربياً من كره موروث ومترسخ للفلسفة، يبلغ حد التحريم أحياناً، والنفور الاجتماعي أحياناً أخرى حتى صارت كلمة: لا تتفلسف علينا، شتيمة يوصم بها من يلعب لعبة الجدل الفلسفي. وصارت كلمة الفلسفة، اجتماعيا، مسبة يجتهد المزء في نفيها عن نفسه.

ولقد أشار الجاحظ إلى تميز العرب في البديهة واحتفائهم بها، في مقابل التروي والتفكر[2]. والاحتفاء بالبديهة هنا يعني حبنا للبليغ الصاعق، والكلمة الساجعة المسجوعة، حتى لقد صاروا يطرهون للأجوبة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسكتة، أكثر من طربهم للقول المحفز، واخترع كتاب السلاطين فن التواقيع، الذي هو خطاب في الإسكات ولجم الناس.

هذا ما يشير إلى مكبوت نسقي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بما نسميه في العرف العام بالأدب. وذلك أن الأدب هو فن القول البليغ الأول، ويأتي الشعر على رأسه حيث يأتي الشاعر الفحل الذي يعلو بمقدار قدرته على إسكات الآخرين ولجمهم. ويعلو بمقدار قدرته على الارتجال البلاغي الخلاب عاطفيا، بغض النظر عن وجاهته الفكرية. حتى لقد استهزأ البحتري بالمنطق والفكر واسترشد بامرئ القيس الذي ما كان يعنيه من المنطق والفلسفة شيء. ولا شك أن تسمية شعراء الروية بعبيد الشعر هي تسمية ذات بعد نسقي.

إذا قلنا هذا بوجهيه أي كون النقد الأدبي مرتبطاً عضوياً بالفلسفة، تاريخياً وإجرائياً، وفي الوجه الآخر فإن الحس العربي النسقي حس ينفر من التنظير الفلسفي ويطرب لما هو بلاغي، إذا قلنا هذا فإن المعضل سيتكشف بشكل جلي، وهو أن النقد الأدبي في الثقافة العربية يعيش بين مزدوجتين لم تنكسرا قط.

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

أي أنه وليد فلسفي احتضنته البلاغة كأم مرضعة ثم صارت هذه الأم المرضعة أما بديلاً عن الأم الطبيعية. كحال الطفل يولد من أم وتربيه أخرى غير الأم الرحم.

هذا جعل النقد الأدبي فنا في البلاغة، ولقد كانت البلاغة هي الأصل التكويني للنقد الأدبي عربياً، وإن جرى تطوير الأدوات النقدية مع الزمن ومع الرواد ومع المدارس ومع ضروب التبادل المعرفي المتنوعة، إلا أن الغاية القصوى للنقد ظلت هي الغاية الموروثة من البلاغة، وهي البحث عن جمالية الجميل والوقوف على معالمها، أو كشف عوائقها. ويكفي أن يكون

النص جمالياً وبليغاً لكي يحتل الموقع الأعلى في سلم الذائقة الجماعية وفي هرم التميز الذهني.

ولم يقف النقد الأدبي قط على أسئلة ما وراء الجمال وأسئلة العلاقة بين التذوق الجماعي لما هو جميل، وعلاقة ذلك بالمكون النسقي لثقافة الجماعة.

لا شك أن الجميل مطلوب وأساسي، ولا شك أن السؤال عنه جوهري وضروري، ولكن ما ذا لو أن الجميل الذوقي تحول إلى عيب نسقي في تكوين الثقافة العامة وفي صياغة الشخصية الحضارية للأمة...؟!.

هذا ما لم يقف عليه النقد الأدبي، ولم يجعله في سجل تفكيره. وهذا ما يمكن للنقد الثقافي أن يقوم به ليسهم في مشروعات نقد الخطاب. ولكن كيف...؟

ARCHIVE

- 2 -

لقد كان للنقد الأدبي إنجازات كبرى على مر العصور، ويكاد يكون هو العلم الأكثر امتداداً والأعمق تجربة بين سائر العلوم في الثقافة العربية. ولا شك أنه هو العلم الذي حقق لنفسه استقلالاً نوعياً عن المؤثرات السلطوية، ربما لأنهم كانوا ينظرون إليه على أنه علم غير نافع ولقد كان الشعراء يستهترون بالنقاد وباللغويين كما ورد عن الفرزدق وعن البحتري[3]، وبالتالي فهو غير سلطوي، وفي الوقت ذاته هو علم يتعامل مع المجاز والخيال وليس مع الحقيقة والواقع، وليس له دخل في أي حقيقة مهما كانت دينية أو سياسية أو تاريخية، ولقد نص القاضي الجرجاني والصولي على فصل ما هو أدبي عما هو ديني.

ولذا نلاحظ أن الخطاب النقدي الأدبي هو العلم الذي تتجلى فيه الأريحية الذاتية، حيث تغيب الذات المتكلمة، ويكون الحديث عن الآخر،

وليس عن الذات، كما يتسع فيه الجدل بحرية تامة، بعيدة عن التكفير والتخوين. ولم يجر تكفير ناقد أدبي بسبب نقده قط في الموروث القديم، بينما كان التكفير وتهم التزندق تحاصر الممارسات العلمية الأخرى، الدينية المذهبية ، وكذا الخطاب الفكري بل الشعري أيضاً.

هذه الحرية النوعية للخطاب النقدي أعطته حيزاً عريضاً للتحرك والتنوع في التجريب والاجتهاد، ومن ثم نمى الخطاب النقدي وتطور وتنوع، وانفتح على الثقافات الأخرى، منذ أرسطو الذي جعلوه معلما أول لهم، إلى آخر ما هو جار اليوم في الثقافة النقدية العالمية، كل ذلك في تواصل غير منقطع ولا متردد. ولم يكن هناك التزام مبدئي مع المقولات، على عكس العلوم الأخرى التي تتحكم فيها قوانين الصح والخطأ وأنظمة الجائز والممنوع، حيث لا ممنوعات ولا حدود في مجال المصطلح المجازي والبلاغي.

هذه ميزة معرفية نادرة تجعل هذا العلم علماً حيوياً وحراً، وهي ولا شك قد أفرزت منظومة من المصطلحات والمقولات المجربة مع أدوات إجرائية مدربة، وهذا منجز علمي ضخم لا يمكن تجاهله، أولاً، ولا يمكن الاستغناء عنه ثانياً. ذاك إن نحن أردنا أن نكون منهجيين في عملنا وفي تصورنا للظاهرة التعبيرية.

من هنا فإننا نقول إن النقد الثقافي لن يكون إلغاءً منهجياً للنقد الأدبي، بل إنه سيعتمد اعتمادا جوهريا على المنجز المنهجي الإجرائي للنقد الأدبي.

وهذه أولى الحقائق المنهجية التي يجب القطع بها.

- 3 -

إذا نحن قلنا بالتمسك بالأداة النقدية، بما إنها أداة، أولاً، ثم بما

إنها أداة مجربة مدربة، وتستند على تراكم نظري وتطبيقي عريق وعميق، فنحن ولا شك نضع أنفسنا أمام مأزق، لأننا سنتواجه مع أداة ومع مصطلح ارتبطا مع موضوعهما ارتباطاً يكاد يكون عضوياً، أو هكذا يبدو.

إن التشابك العضوي فيما بين المصطلح النقدي وبين الأدب لهو تشابك يفرضه التاريخ وتفرضه الممارسات، من حيث التلازم الأزلي بين النقد والأدب، وهو ما يمنح هذا النقد صفته الأدبية، وهي صفة تحولت مع السنين لتصبح هوية وليست مجرد مجال بحثي.

وفي مقابل ذلك فإننا في الثقافة العربية لا نجد علما نقديا مصطلحيا ونظريا ومنهجيا يوازي ما هو قائم في مجال النقد الأدبي، ولم يكن لأي منشط علمي عربي في أي مجال من المجالات، لم يكن له منهجية نقدية مصاحبة كتلك التي تتصاحب مع الأدب. نستثني من ذلك علم مصطلح الحديث، وهو علم لن تغفل عنه في مجال التأسيس النظري للنقد الثقافي، بوصفه علما في نقد علل الخطاب، وخاصة فرع (علم العلل) كأحد فروع علم مصطلح الحديث، وتأسيساته النظرية والإجرائية. أما ما عدا ذلك فإن المنشط النقدي في العلوم الأخرى لم يسجل تقدما مصطلحيا ونظريا تسمح لنا بالنظر إليه بوصفه منهجية ذات متن متميز ومحدد الأطر.

نقول هذا لتأكيد أهمية المصطلح النقدي (الأدبي) من جهة، ثم لتصوير حالة التلازم الشديدة بين هذا النقد وصفته الأدبية، مما يجعل استخدام هذه الأداة النقدية بعينها في مجال الثقافة مجرد تغيير في التسمية وليس تحولاً جوهرياً، مذ كانت الأداة متلبسة بموضوعها وليست مستقلة عنه لارتباط الاثنين معا تاريخاً وتطبيقاً، وسيحدث حينئذ أن نقرأ حادثة ثقافية مثلما نقرأ قصيدة أو قصة قصيرة، وسيتحول الحدث

الثقافي إلى حدث أدبي، ونلبس الثقافة ثوب الأدبية، حسب إرغامات المصطلح النقدي المستخدم .

هذا هو الخطر الذي بسببه طرحنا في الفصل الثاني من كتابنا (النقد الثقافي) محاولة توظيف الأداة النقدية توظيفا يحولها من كونها الأدبي إلى كون ثقافي، وذلك بإجراء تعديلات جوهرية تتحول بها المصطلحات لتكون فاعلة في مجالها الجديد، وتم اقتراح عنصر سابع يضم إلى العناصر الستة التقليدية من عناصر الرسالة والاتصال، وهو العنصر النسقي، الذي يوازي عنصر الرسالة حينما تركز على نفسها، حسب مقولة ياكوبسون، في تعريفه للشاعرية وفي تحقيق أدبية الأدب، ونحن عبر إضافة العنصر السابع (النسقي) سنستخرج الوظيفة النسقية للقول الاتصالي، وهي التي ستكون وظيفة سابعة، تضم إلى الوظائف الست المعهودة في نموذج الاتصال الياكوبسوني، ويتبع ذلك ويستوجبه اقتراح نوع ثالث من الجمل يضاف إلى الجملة النحوية والجملة الأدبية، وهي الجملة الثقافية، تساوقاً مع ما أضفناه من دلالة نسقية تختلف عن الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية، اللتين هما من رصيد النقد الأدبي. وعبر هذه الجملة الثالثة، التي هي الثقافية، سيتم لنا التمييز بين ما هو أدبي جمالي وما هو ثقافي، وذلك على مستوى المنهج والإجراء[4].

ولا يكتمل النموذج إلا بتوسيع مفهوم المجاز ومفهوم التورية، حيث نطرح فكرة (المجاز الكلي) كبديل مصطلحي للمجاز البلاغي، وفكرة (التورية الثقافية) كبديل عن التورية البلاغية[5].

عبر هذه التحويرات المنهجية صار لنا حق الزعم بأن الأداة المقترحة لمشروع النقد الثقافي هي من ناحية المنهج والنظرية أداة تحمل إمكانية بحثية تؤهلها لطرح أسئلة مختلفة والخروج بنتائج مختلفة. وهذا هو التبرير العملي والامتحان التجريبي، الذي إذا نجحت الأداة في تحقيقه

فسيجعل المشروع مبررا، حسب أخلاقيات العلم، وصحيحاً، حسب شروط التحقق العملي. ولمفهوم الجملة الثقافية دور مركزي في هذا كله، وسأوضح ذلك كالتالي.

الجملة الثقافية

يأتي مصطلح الجملة الثقافية بوصفها جملة كاشفة ومعبرة، فهي كاشفة عن النسق، وهي متحدثة بلسانه، ونميزها عن الجملة النحوية ذات المعنى التداولي، والجملة الأدبية ذات المعنى البلاغي، وعبر هذا التمييز لا تكون (الجملة الثقافية) جملة نحوية ، بل قد تطول حتى لتصبح مقطعا شعرياً أو سردياً، وقد تقصر حتى لتكون شبه جملة، وبما إنها تكشف النسق المضمر وتعبر عنه فإنها لهذا ذات دلالة نسقية، لا تداولية ولا بلاغية ، مع فروق جذرية بين هذه كلها[6].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبواسطة الجملة الثقافية سنكشف عن حركة المجاز الكلي، حتى لنجد أن خطاب الحب مثلاً سيقوم على ثلاث جمل رئيسة، تتحكم في الخطاب منذ أن عرفناه مدونا في شعر وفي حكايات، إلى ما نعرفه من مؤلفات وكتابات، قديمة وحديثة، بحيث تكون ثلاث جمل مركزية هي المدار الدلالي الذي هو دال نسقي، حتى ليفضح نسقية الخطاب، الذي هو في ظاهره مضاد للتفحيل ومناقض له، لكننا عبر إعمال مفهوم النسق المضمر، وكشف الجملة الثقافية المتحكمة في الخطاب، وسيظهر لنا خطاب الحب على مدى تاريخه كله وكأنما هو نص واحد استغرقت كتابته قرون زمنية، والمؤلف فيه هي الثقافة – حسب مفهوم المؤلف المزدوج – وسنجد خضوع هذا الخطاب للتفحيل واستفحال أداته التعبيرية[7]، ما يحول خطاب الحب إلى خطاب في الجنوسة النسقية، بوصفه مجازاً كلياً، وسيكون خطاباً متشعرناً – حسب تحديدنا للشعرنة –

وهنا أقول إن منهجية النقد الثقافي تتيح لنا كشف حركة النسق بوصفه مضمرا يتحرك على نقيض المعلن والواعي، ويجير حتى خطابات المعارضة الفكرية والثقافية كخطاب الحب وخطاب الصعلكة لتكون خطابات نسقية منذ أن كانت الشعرنة هي النسق المهيمن الذي به تتشعرن كل الخطابات وإن بدت على عكس ذلك. وهذه هي القيمة المنهجية العملية لهذا النقد مذ كان يكشف لنا ما لا يكشفه النقد الأدبي.

هذه، إذن، هي وظيفة النقد الثقافي من الناحية الإجرائية، ولكن ما وظيفته من الناحية المعرفية...؟

- 4 -

ليس للمنهجية الإجرائية من تبرير لوجودها إلا إذا توفر فيها شرطان، أولهما أن تفضي هذه المنهجية إلى نتائج بحثية تختلف بها عن النتائج المعهودة في المنهجيات الأخرى، والثاني أن تكون هذه النتائج البحثية معتمدة في تحققها على هذه الإجراءات المنهجية تحديداً. وإذا لم يتحقق هذان الشرطان فإن المنهجية المقترحة حينئذ ستكون مجرد لعبة رياضية ذهنية، هذا إن لم نقل إنها فذلكة خالصة. ولسوف يكون تحقق هذين الشرطين دليلا على العلاقة ما بين المنهج والنتيجة، وهذه هي الوظيفة العملية والمبرر العلمي والأخلاقي لقيام منهجية من نوع ما واكتسابها لصفتها العلمية.

وإذا جئنا إلى النقد الثقافي، كبديل معرفي ومنهجي عن النقد الأدبي، فإننا سنمتحن أول ما نمتحن، أدوات هذا النقد كمصطلح محور ومطور عن سلفه الأدبي، وستكون علامة الاستقلال العلمي والجدوى المعرفية هي فيما يحققه النقد الثقافي في مقابل ما يعجز عنه النقد الأدبي.

ولا شك أن النقد الأدبي قد تعامل في تاريخه كله، قديماً وحديثاً وما بعد الحديث، تعامل مع أسئلة جمالية النص، بشكل جوهري، وأتبع ذلك بتقييد نصوصية النص، وجعل الأدبية قلعة محصنة بالترسيمات التي ظل النقاد يحرسونها على مدى قرون، ويبدون ويعيدون في شروط تمثلها وإقصاء ما لا تتحقق فيه تلك الشروط، وتحولت (الأدبية) إلى مؤسسة ثقافية متعالية وطبقية، واحتكر الشرط الإبداعي حسب شرط المؤسسة الأدبية، وتم تصنيف الذوق والتحكم في الاستقبال ومن ثم الإنتاج، وجرى تبعا لذلك إبعاد خطابات كثيرة، لا تحصى في أنواعها وفي عددها، حتى صار المهمش أكبر بكثير من المؤسساتي، مع تقنين صارم لما هو جمالي، وتم احتكار حقوق التعريف والتصنيف للمؤسسة الاصطلاحية التي ظلت محروسة على مدى الزمن[8].

هذا أحدث فصلاً طبقياً بين ما تتعامل معه المؤسسة الأدبية، وبين ما هو مستهلك جماهيرياً، وصار الجمالي نخبويا ومعزولاً، وجرى إهمال ما هو مؤثر وفاعل في عموم الناس، وانشغل النقد بالنخبوي والمتعالي، وهذا ما جعل النقد قلعة أكاديمية معزولة وغير فاعلة في الناس، منذ أن شغلت عن الشعبي والجماهيري وتركت أسئلة الفعل والتأثير ولم تعبأ بحركة الأنساق، مذ كانت النصوص هي الهم وليست الأنساق.

هنا نأتي إلى أسئلة النقد الثقافي المقترحة، وهي:

1 - سؤال النسق كبديل عن سؤال النص.

2 - سؤال المضمر كبديل عن سؤال الدال.

3 - سؤال الاستهلاك الجماهيري كبديل عن سؤال النخبة المبدعة.

ويتوج ذلك سؤال عن حركة التأثير الفعلية، وهل هي للنص الجمالي المؤسساتي، أم لنصوص أخرى لا تعترف بها المؤسسة، ولكنها مع

هامشيتها هي المؤثرة فعلاً، وهي المشكلة للأنساق الثقافية العامة التي لا تسلم منها حتى المؤسسة بشخوصها ونصوصها.

هذه أسئلة لم يكن النقد الأدبي يهتم بها ولم يكن يقف عليه. ومن هنا فإننا سنشهد مجال النقد الثقافي، وسنلاحظ أنه مجال منسي فعلا ومغفول عنه.

ولسوف تأتي وظيفة النقد الثقافي المعرفية من هذا المجال المهمل.

ولكن التطرق للمهمل والمهمش لا يكفي فيه مجرد الالتفات الكريم والإنساني، بل إننا ندرك ضرورة التأسيس المنهجي والنظري لمشروع كهذا، سبقنا إليه باحثون جادون في ثقافة العصر، في أمريكا وفرنسا وغيرهما، وتأخرنا نحن فيه، ولا بد من تدارك الأمر والشروع في الدرس النقدي في مجال النقد الثقافي.

ونميز هنا بين (نقد الثقافة) و(النقد الثقافي)، حيث تكثر المشاريع البحثية في ثقافتنا العربية، من تلك التي طرحت وتطرح قضايا الفكر والمجتمع والسياسة والثقافة بعامة، وهي مشاريع لها إسهاماتها المهمة والقوية، وهذا كله يأتي تحت مسمى (نقد الثقافة)، بينما نحن نسعى هنا إلى تخصيص مصطلح (النقد الثقافي) ليكون مصطلحا قائما على منهجية أدواتية وإجرائية تخصه، أولاً، ثم هي تأخذ على عاتقها أسئلة تتعلق بآليات استقبال النص الجمالي، من حيث إن المضمر النسقي لا يتبدى على سطح اللغة، ولكنه نسق مضمر تمكن مع الزمن من الاختباء وتمكن من اصطناع الحيل في التخفي، حتى ليخفى على كتاب النصوص من كبار المبدعين والتجديديين، وسيبدو الحداثي رجعيا، بسبب سلطة النسق المضمر عليه.

وسنوضح هذه القضايا والتباساتها فيما يلي من قول.

- 5 -

حددنا أربعة مجالات يتحرك فيها النقد الثقافي، وهي محور أسئلة هذا النقد. وأولها، سؤال النسق كبديل عن سؤال النص، وهذا هو المفترق الجذري الذي يميز النقد الثقافي عن النقد الأدبي. فالنقد الأدبي يأخذ النص بوصفه إبداعاً جمالياً، تكون مهمة النقد معه هي في التعرف على جماليته وكشف قوانين هذه الجمالية، وهذا هو المفهوم المركزي في سؤال النقد الأدبي والنظرية النقدية الأدبية.

ومع التسليم بوجاهة السؤال عن الجمالية وقوانينها، ومع التأكيد على عظمة المنجزات العلمية في هذا الحقل، إلا أننا لن نعجز عن ملاحظة أن هناك ثغرة عميقة في حقل هذا السؤال الجمالي، إذ لم تتنبه النظرية النقدية الأدبية إلى ما هو مختبئ في النصوص من أنساق، وهي أنساق تتحرك في كثير من الأحيان على نقيض مدلول النصوص ذاتها وعلى نقيض وعي المبدع والقارئ، وهذا فعل نسقي وليس فعلا نصوصياً، وليست النصوص إلا حوامل تحمل هذا الأنساق، وتمر من تحت أنف الناقد الأدبي دون كشف لها.

هنا نبادر إلى تعريف مرادنا من مصطلح النسق ونقول - كما قلنا في الكتاب من قبل - إن النسق المعني هنا هو ما تتوفر فيه الشروط التالية:

أ - لابد من وجود نسقين في نص واحد. أو ما هو في حكم النص الواحد.

ب - يكون أحد النسقين نقيضا للآخر ومضادا له - مع وجودهما معا في نص واحد. على أن النسق الناقض يظل مضمراً ومختبئاً، ويحتاج كشفه إلى الأخذ بمبدأ النظر النقدي - حسب منهجية النقد الثقافي -.

ج - يشترط في النص الحامل للنسقين أن يكون مما تتوفر فيه سمات النص الأدبي الجمالية الإبداعية، من حيث إن جمالية النصوص هي الوسيلة التي تتوسل فيها الثقافة لتمرير أنساقها المضمرة.

د - لابد أن يكون النص ذا جماهيرية وشيوع، وهذا سيكون دليلاً على تمكن النسق من التغلغل في جموع مستهلكي الثقافة.

هذه الشروط الأربعة تكشف لنا أن مجال النقد الثقافي هو النص، ولكن النص هنا يعامل بوصفه (حامل نسق)، ولا يقرأ النص لذاته ولا لجماليته، وإنما نتوسل بالنص لنكشف عبره حيل الثقافة في تمرير أنساقها.

وهذه نقلة نوعية في مهمة العملية النقدية حيث نشرع في الوقوف على الأنساق، وليس على النصوص.

وهذا يقودنا إلى ما ذكرنا من أن النقد الثقافي يأخذ بسؤال المضمر كبديل عن سؤال الدال، ونحن نقول هذا مع كامل وعينا بما لدى النقد الأدبي من مقولة عن الدلالة الضمنية، في مقابل الدلالة الصريحة[9]. غير أن المضمر النسقي يختلف عن الدلالة الضمنية لأن الدلالة الضمنية هي من معطيات النص كتكوين دلالي إبداعي، وهي في وعي الباحث والمبدع وتدخل ضمن إطار الإحساس العام للقارئ وتخضع لشروط التذوق، إي أنها في محيط الوعي النصوصي العام.

أما النسق المضمر فهو ليس في محيط الوعي، وهو يتسرب غير ملحوظ من باطن النص، ناقضاً منطق النص ذاته، ودلالاته الإبداعية، الصريح منها والضمني. وهذه بالضبط لعبة الألاعيب في حركة الثقافة وتغلغلها غير الملحوظ عبر المستهلك الإبداعي والحضاري، مما يقتضي عملا مكثفا في الكشف والتعيين.

ثم إن هذه المضمرات النسقية تتسرب فينا عبر حيلها، وتكون جماهيرية نص ما أو عمل ما دليلا على توافق مبطن بين المغروس النسقي الذهني في دواخنا، وبين النص، مما يدفعنا إلى الاستجابة السريعة إلى أي نص يضمر في داخله شيئا خفيا يتوافق مع ما هو مخبوء فينا، ويحصل القبول السريع منا لهذا النص الحامل لذاك النسق.

وقد يكون ذلك في نكتة أو إشاعة أو قصيدة أو حكاية، من تلك الأشياء والنصوص التي نستجيب لها بسرعة وانفعال، وهي استجابة تنم عن توافقها مع شيء مضمر فينا، حتى وإن كانت دلالات هذه النصوص لا تتفق مع ما نؤمن به في العلن، وكم مرة طربنا لنكتة أو استمتعنا بحكاية، دون أن نفكر بما تحمله هذه أو تلك من منطق مضاد، كأن تكون النكتة عن النساء أو عن السود أو عن البادية، أو عن بعض أهل الأرياف، كالحمصي والصعيدي والسلاوي والحوطي والبدوي، مع أننا نقول بالمساواة وحقوق الإنسان، وننقد الغرب وغيره في موقفه التنميطي منا، وفي المقابل لا نلحظ تنميطنا للآخرين، ولا نسأل أنفسنا ما لنا نطرب ونضحك من شيء يتناقض مع مبادئنا...؟!، وهذه كلها مضمرات نسقية تحملها النصوص، ومن المهم أن نأخذها على أنها علامات تشف عن هذه المضمرات غير الواعية. ولما تزل الجمالية وسلطانها المجازي من أخطر أدوات العمى الثقافي عن هذه النسقية المتغلغلة.

هذا هو النسق المضمر إذ يفعل فعله دون أن نعرض ذلك على النقد والكشف. ولئن كان الأمر واضحا مع النكتة والإشاعة إلا أنه لا يتمتع بوضوح مماثل مع نصوص أخرى أكثر تعقيداً، ولا تتكشف فيها الأنساق المضمرة إلا بجهد بحثي خاص، كهذا الذي نقترحه. ولقد أشرت في الكتاب عن أمثلة من كبار مبدعينا كأبي تمام والمتنبي ونزار قباني وأدونيس، حيث نكتشف ما تنطوي عليه نصوصهم من أنساق مضمرة

تنبئ عن منظومة طبقية/ فحولية/ رجعية/ استبدادية، وكلها أنساق مضمرة لم تك في وعي أي منهم، ولا في وعي أي منا، ونحن وهم ضحيا ونتائج لهذه الأنساق. وظلت هذه الأنساق اللاإنسانية واللاحضارية تتسرب في ضميرنا الثقافي، دون كشف أو ملاحظة، حتى لنجد تماثلا مخيفا بين الفحل الشعري والطاغية السياسي والاجتماعي، مما هو لب النسق وبؤرته غير الملحوظة. ولقد آن الأوان لممارستنا النقدية بأن تتحرك باتجاه نقد الخطاب الإبداعي، من بوابة النقد الثقافي لتكشف ما يحمله الإبداع، لا من جماليات نسلم بها، ولكن من قبحيات نسقية لم نكن نتنبه لها.

- 6 -

يفضي بنا هذا إلى السؤال الرابع من أسئلة النقد الثقافي، وهو سؤال التأثير الذي تخلفه هذه الأنساق المضمرة، ولقد قلت في الكتاب بمفهوم (الشعرنة) وهو مصطلح يشير إلى مجموع السمات التي انتقلت من كونها الجمالي الخالص إلى كون حضاري ثقافي، وهي سمات تصبغ سلوكنا الثقافي وتتحكم في خطاباتنا الأخرى الفني منها والفكري، وكذا المسلكي.

وقيم من مثل المجاز، وكون القول منفصلاً عن الفعل، وتقبل الكذب، والاستئناس بالمبالغة، والطرب للبليغ، كل هذه قيم شعرية ولا شك، ولكنها تحولت مع الزمن لتكون قيماً ذهنية ومسلكية في ثقافتنا كلها حتى لقد صرنا كائنات مجازية، وتشعرنت نظرتنا إلى أنفسنا وإلى العالم من حولنا، مثلما تشعرنت قيمنا، وتشعرنت ذواتنا.

ويضاف إلى ذلك ويتلازم معه صورة الفحل، الذي هو صياغة شعرية في الأصل، ولكنه تحول ليكون نموذجا ذهنياً اجتماعياً وسياسياً، ولم يعد مجرد قيمة مجازية شعرية.

وهذا في زعمي ابتدأ في المطبخ الشعري، وتوسل بالجمالي الشعري، واستعان بكوننا أمة شاعرة وبكون الشعر هو ديوان العرب، وبكونه علم قوم لم يكن لهم علم سواه، وهذه كلها حقائق جمالية فنية، تحولت لتصبح حقائق اجتماعية وثقافية.

وكما أن المجاز تعبير متعال على المنطقي والعقلاني، ولا يقاس بهما، فإن التفكير ذاته صار كذلك غير عقلاني ولا منطقي، وكذا هو شأن المسلك، وكافة صيغ الخطابات السياسي والإعلامي منها وكذا الاجتماعي.

هذا مؤشر ونتيجة إلى مفعول الجمالي الشعري فينا، وهو مفعول كان من الممكن أن يضل في حدود مجاله الطبيعي، الذي هو مجال الجماليات والتذوق الجمالي، غير أنه انتقل انتقالا غير ملحوظ، ولا منقود، إلى سائر الخطابات والمسلكيات.

هذا ما أقصده بالشعرنة بوصفها قيمة شعرية في الأصل، ولكنها انتقلت لتشمل الذات الثقافية والقيم الحضارية، وصرنا كائنات مجازية/ شعرية/ متشعرنة، يسود فينا الانفصال بين القول والفعل، وتتحكم فينا قيم المجاز على حساب قيم العمل. ومثلما تحولت قيمة الكرم والشجاعة من قيم إنسانية عملية، إلى قيم بلاغية كاذبة، بفعل الشعراء ومكافآت الأمراء، كما تحولت هاتان القيمتان، وهما أهم قيم العربي، فإن قيم الثورة والوطنية والحرية والاستقلال قد تحولت في خطابنا المعاصر من قيم إنسانية إلى قيم مجازية[10]. وكما كان الفحل الشعري بتفرده وتعاليه جاء الطاغية السياسي. ووراء النموذجين كانت الأنا المفردة الملغية للآخر، وهي الأنا الشعرية في الأصل، غير أنها تحولت لتصبح الأنا النسقية، وتصبغ كل أفعالنا بصبغتها، مما يؤكد تشعرن هذه الذات الثقافية العربية.

- 7 -

بقي أن أشير إلى إشكال دار في نفوس الكثيرين ممن قرأ دعواي هذه، وهو إشكال يتعجب من أن يكون الشعر هو السبب في ذلك كله، وهذا ما لم أقله.

فأنا لا أضع الشعر في معادلة السبب والنتيجة، وإنما أقول إن الشعر (حامل نسق)، وأقول إن الشعر هو (العلامة) الكاشفة لهذا النسق، وبما إن الشعر (علامة)على النسق، وبما إنه (حامل للنسق) فإن الشعر هنا يصبح هو المطبخ المنتج لهذا النسق، لا بمعنى أنه هو السبب، ولا أنه نتيجة، ولكن بمعنى أن الجسد الحامل للفيروس هو الذي ينشره ويديمه، وهذا لا يعني أن الجسد هو الفيروس، وإنما هو حامل له. وبما إنه حامل له فهو إذن مجاله وكونه.

وإذا قلنا هذا فلن يكون من المجدي أن نوجه أصابع اللوم إلى السياسة والساسة[11]، ولا إلى التربية والتربويين، لأنهم أولا نتائج نسقية، ثم هم من صنعنا نحن وصنع ثقافتنا المستجيبة لهذا النموذج والمفرزة له، ولا شك أننا نحن الذين صفقنا لطغاتنا حتى لقد جعلناهم يشعرون بأنهم ضروريون لوجودنا ودوام حياتنا، وهذه كلها نتائج نسقية، ولا شك. والعلة هنا ستكون في غياب الحس النقدي في ثقافتنا، نقد الذات ونقد الخطابات المكونة لهذه الذات. وأرى أن الوقوف على معالم الشعرنة سيكون سببا قويا للكشف، لا بمعنى أن الشعر هو السبب، ولكن بمعنى أن لدينا مخزنا نسقيا لا بد من الكشف عن خباياه. ولا شك عندي أن الشعر هو الحامل النسقي وهو العلامة الثقافية التي لو تعرفنا على خباياها لعلمنا الشيء الكثير والخطير عن أنساقنا الثقافية المضمرة، مع التوسل بأدوات النقد الثقافي - كما هي محددة في الفصل الثاني من الكتاب -.

إن التحول في النظر إلى الشعر من كونه خطابا فنيا إلى كونه خطابا ثقافيا، ثم بكونه حامل نسق، سوف يساعدنا على التعرف على العلامة الثقافية، بعيداً عن حصر ذلك في سؤال السبب والنتيجة.

ولقد يكون من الطريف هنا أن أشير إلى مثال نيتشة عن لعبة السبب والنتيجة وعن تبادلهما للأدوار، وذلك بمثال رجل يشعر بوخز في ظهره، ثم يبدأ بالتحسس قرب موضع الوخز، فيجد دبوسا في قميصه. هنا يسأل نيتشة: أليس الوخز هو السبب وليس النتيجة...؟ ألم يكن الوخز هو الذي كشف عن الدبوس. ولو ظل الدبوس دهرا من دون هذا الوخز لما علمنا به[12].

هذه العلاقة المتبادلة بين ما هو سبب وما هو نتيجة ومع ما فيها من تشابك هو ما أود أن أستحضره في حال الكلام عن الشعرنة وعن مصدرها، وهو سؤال يجب ألا نرتبك في أمره، لأننا هنا نبحث عن علامات ثقافية، وليس عن مظاهر سلوكية، بل إن المظاهر هي نتائج نسقية وليست أسباباً، والسياسي لم يصنع نفسه، وإنما هو وليد لثقافة نسقية، كما أن الشاعر لم يصنع نفسه ، وإنما هو وليد لثقافة، والنسق حينئذ هو مضمر ثقافي، لا بد من كشفه ، والبحث عن علاماته. ولذا وجدنا الحداثي رجعيا ، ووجدنا الحداثة العربية هي ضحية نسقية لا لوعي الأفراد ، وإنما لهيمنة النسق عبر بقائه في المضمر، مع عدم البحث عنه وكشفه والتعرف على مواقع اختفائه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

*) أستاذ النقد والنظرية/ كلية الآداب/ جامعة الملك سعود/ الرياض.

1) عن مقولة كولر هذه انظر : عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، 59، الهيئة المصرية العامة للكتاب (الطبعة الرابعة) 1998.

2) البيان والتبيين، 21/1 تحقيق فوزي العطوي، الشركة اللبنانية للكتاب 1968.

3) انظر عن ذلك بحثنا: المعنى في بطن القارئ. ضمن كتاب: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء 1999.

4) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص ص 62-85 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، الطبعة الثانية 2001.

5) السابق 67-70 .

6) للتفصيل انظر: النقد الثقافي، الفصل الثاني.

7) عن تفحيل خطاب الحب، انظر: المرأة واللغة، وثقافة الوهم. حيث ناقشت هذه المسألة، كما ستكون موضع مناقشة منهجية في بحثنا: الزواج السردي – الجنوسة النسقية. ضمن بحوث الجزء الثاني من كتاب (النقد الثقافي).

8) تحسن العودة هنا إلى الفصل الأول من كتاب (النقد الثقافي) وفيه رصد لمثل هذه الملاحظات.

9) عن رولان بارت ومفهومي الدلالتين الصريحة والضمنية، انظر: الخطيئة والتكفير 125.

10) النقد الثقافي 145,

11) طرح الدكتور عبد العزيز السبيل مفهوم (السيسنة)، وذلك في مناقشته لفكرتي عن الشعرنة، انظر: عبدالرحمن السماعيل: الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة، الرياض 2002.

12) الخطيئة والتكفير 54.

* * *

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

دولة العقل ودولة الهوى - نهاية العاشق وسلطة المجتمع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سعيد مصلح السريحي

لو قادتك قدماك ذات يوم إلى مدينة
فرأيت شوارعها تكتظ بالمجانين
والموسوسين والممرورين وقد هزلت
أجسامهم واصفرت ألوانهم وغارت
حدقات عيونهم وزاغت نظراتهم وعلا
الشحوب وجوههم وأنهك المرض أجسامهم، يتراكضون مهلهلي الثياب أو يقتعدون الزوايا شعث الرؤوس يهذون حيناً وينشدون الشعر حيناً آخر وفي هذيانهم، كما في أشعارهم، يرددون أسماء نسوة يقبعن خلف النوافذ المورابة يتضاحكن تارة ويتهامسن تارة أخرى وكلما أحسسن أن بعض أولئك المجانين والموسوسين والممرورين يكاد يثوب إلى رشده أو يثوب رشده إليه، ألقين عليهم كلمة أو ضحكة فيتساقط بعضهم مغشياً عليه ويهوي آخرون صرعى ومن نجي منهم من الصرع والإغماء انتابته نوبة من بكاء حاد وأنين يقطع الاكباد - لو قادتك قدمك إلى مدينة كهذه المدينة فلا يذهبن بك الظن إلى أنك قد انتهيت إلى مدينة أصابتها لعنة أو شرب أهلها من نهر الجنون الذي تحكي عنه الأساطير وما عليك إلا أن تطمئن إلى أن حظك أو سوء حظك قد رمى بك الى مدينة العشق كما تتراءى معالمها في الارث العربي، فإن أردت أن تزداد يقيناً لا يداخلك بعده شك فما عليك إلا تتبع جنازة من يقضي نحبه منهم فإنك أن بلغت مقابرهم رأيت قبوراً تمتاز عن قبور سائر خلق الله بطبقة من تراب الذل يكسو شواهدها، وليس لاحد بعد ذلك أن يلومك إن طفرت من عينيك دمعتان وأنت تصغي لمجنون على بابها يضرب كفاً بكف ويحث على رأسه التراب منشداً:

مساكين أهل العشق حتى قبورهم عليها تراب الذل بين المقابر

هذه الخاتمة السوداء التي ينتهي فيها العشاق ألي بؤس في الحياة وذل بعد الممات تبدو نهاية محتومة قادوا أنفسهم إليها حينما انحرفوا عنما يقتضيه العقل وسلموا أنفسهم لداعي الهوى وانقادوا له وهو يأخذ بأيديهم إلى مراتع الهلكة التي أشار إليها ابن القيم الجوزية حينما قال في مقدمة كتابه (روضة المحبين ونزهة المشتاقين):

وإذا كانت الدولة للعقل سالمة الهوى وكان من خدمه واتباعه، كما أن الدولة إذا كانت لهوى سار العقل أسيراً في يديه، محكوماً ولما كان العبد لا ينفك عن الهوى مادام حياً – فإن هواه لازم له – كان الأمر بخروجه عن الهوى بالكلية كالممتنع، ولكن المقدور له والمأمور به يصرف هواه عن مراتع الهلكة إلى مواطن الأمن والسلامة.

يطرح ابن القيم في نصه الأنف الذكر العشق باعتباره محصلة للصراع بين العقل والهوى غير أنه في الوقت الذي يؤكد فيه خطر الاستسلام للهوى وتغليبه على الحق فإنه يجعل من الهوى ميلاً فطرياً مغروسا في الإنسان لا سبيل له من الخلاص منه كلية وكل ما بإمكانه أن يفعله هو أن يقوم بتصحيح مساره وإعادة توجيه بما يقتضيه العقل من اتباع للطرق التي حددها الشارع على النحو الذي يحقق التوازن بين إرضاء هذا الهوى وضمان السلامة للإنسان من الوقوع في مخاطر اتباعه... يقول ابن القيم:

إن الله سبحانه وتعالى لم يأمر بصرف قلبه عن هوى النساء جملة بل أمره بصرف ذلك الهوى إلى نكاح ما طاب له منهن من واحدة إلى أربع ومن الإماء ما شاء فانصرف مجرى الهوى من محل إلى محل وكانت.. فاستحالت صباً.

ومن خلال النص الأخير يتضح لنا أن العقل الذي يصارع الهوى ليس في حقيقته سوى التشريع مذ أنيط بالعقل أن يكون هبيل الإنسان

لكي يفهم حكمة التشريع ويتبعها، يتضح ذلك مما رواه ابن القيم قبل ذلك من قول بعض العلماء انه لما اهبط الله تبارك وتعالى آدم إلى الأرض أتاه جبريل عليه السلام بثلاثة أشياء: الدين والخلق والعقل فقال: إن الله يخيرك بين هذه الثلاثة، فقال: يا جبريل ما رأيت أحسن من هؤلاء إلا في الجنة ومد يده إلى العقل فضمه إلى نفسه فقال للآخرين: اصعدا، فقالا: أمرنا أن نكون مع العقل حيث كان فصارت الثلاثة إلى آدم عليه السلام.

يتضح لنا من خلال ذلك أن الصراع الذي يبدو لنا أول وهلة صراع بين قوتين كامنتين في الإنسان إنما هو صراع بين الهوى الذي هو مجبول عليه والشرع الذي هو مأمور به، وإن أردنا أن نضع المسالة في عبارة أخرى قلناإانه صراع بين ما هو إنساني وما هو ثقافي على اعتبار أن الشرع هو أرقى أنواع الثقافة التي يناط بها تصحيح نوازع النفس لكي يتحقق لها العيش دخل المنظومة الاجتماعية،ولما كان التشريع الذي ضرب ابن القيم مثالاً له بالزواج من أربع والتسري بالإماء هو ضرب من التنظيم الاجتماعي الذي تتحدد من خلاله أبعاد العلاقة بين الإنسان ونزاعاته والمجتمع وضوابطه فإن مشكلة العشق عندئذ تتجسد باعتبارها اضطراباً في هذه العلاقة الاجتماعية وتجاوزاً من قبل الإنسان لما كان ينبغي أن يلزم به نفسه من حدود حدها الشارع له.

وإذا ما أعدنا في ضوء ذلك قراءة نص ابن القيم الذي تحدث فيه عن دولة العقل تتبعنا ما يتوارد على ذلك النص من ألفاظ تتحدث عن **الخدم والاتباع والأسر والحكم والخروج والأمر** استطعنا أن ندرك أن ابن القيم إنما يتحدث عن العشق والصراع بين العقل والهوى انطلاقاً من منظومة القيم الاجتماعية فيه وإن الدولة التي لا تخرج في ظاهر الأمر عند ورودها في النص عن دلالتها اللغوية على الغلبة والقهر يمكن لها أن تتجاوز ذلك عند إدراكنا للمرجعية التي ينطلق منها ابن القيم لتصبح دالة

على رمز القوى في السيادة الاجتماعية وما يمكن أن يتبع هذه المراكز من خدم واتباع وما ينتج عنها من أوامر وأحكام وما قد يصدر عمن يقع تحت سلطانها من خروج ينتهي به إلى الوقوع في التهلكة ومكامن الردى.

يتضح ذلك التداخل بين الشرعي والاجتماعي إذا ما عرفنا أن اتباع الهوى الذي يبدأ بكسر القاعدة الاجتماعية في تنظيم العلاقات ينتهي بالخروج عن القاعدة الشرعية في صرف العبادة لله حينما تكون غاية الحب وغاية الذل هي التعبد كما أوضح ابن القيم حين قال:

وأما التعبد فهو غاية الحب وغاية الذل يقال عبده الحب، أي ذلل... وطريق معبد بالأقدام أي مذلل وكذلك المحب قد ذلله الحب ووطأة ولا تصلح هذه المرتبة لأحد غير الله عز وجل ولا يغفر الله سبحانه لمن أشرك به عباده ويغفر ما دون ذلك لمن يشاء. ص 68.

ويتحول العشق إلى ضرب من عبادة الأصنام حينما يقول:

إن التوحيد واتباع الهوى متضادان فإن الهوى صنم ولكل عبد صنم في قلبه بحسب هواه وإنما بعث الله رسله بكسر الأصنام وعبادته وحده لا شريك له وليس مراد الله سبحانه كسر الأصنام المجسدة وترك الأصنام التي في القلب بل المراد كسرها من القلب أولاً. ص 478.

وإذا بدا أن الجنون الذي ينتهي إليه العاشق كفيل برفع الإثم والذنب عنه مادام لا يعقل ما يصدر عنه من فعل أو قول أو ذل للمحبوب فإن مقتضى تقبيح ما أقدم عليه من تغليب الهوى على الأقل يجعله محاسبا عما آل إليه مسؤولا عما يصدر عنه مادام قد فرط في بدء الأمر ولم يحتط من الانسياق وراء الهوى على النحو الذي أوضحه ابن القيم حين قال: إن مبادئ العشق وأسبابه اختيارية داخلة تحت التكليف، فإن النظر والتفكر والتعرض للمحبة أمر اختياري فإذا أتى بالأسباب كان ترتب

المسبب عليها بغير اختياره، ثم قاس ابن القيم ذلك على حال السكر فقال: وهذا بمنزلة السكر اضطراري فمتى كان السبب دافعا باختياره لم يكن معذورا فيما تولد عنه بغير اختياره فمتى كان السبب محظورا لم يكن السكران معذوراً.

وبوضع المسألة في سياق اختيار السبب وتحمل مسؤولية النتيجة يخرج ابن القيم من مأزق اسقاط التكليف عن العاشق ويتحقق له بذلك امران معا اولهما تكريس النهاية التي ينتهي اليها العاشق وهي زوال العقل عنه وثانيهما ضمان حق محاسبته عما يصدر عنه من قول او فعل.

وكما أن السكر كامن في رشفة الخمر الاولى فإن نهاية العاشق السوداء كامنه كذلك في الدرجة الاولى من درجات العشق والتي لا تنفك تنتقل به من حال الى حال وتسلمه درجة الى درجة حتى ينتهي به الامر الى الجنون.

ومن هنا راح ابن القيم يتبع اسماء الحب واشتقاقاته كاشفا عما يبطنه من سوء المآل مشيراً إلى انه قد ألحقت به أسماء ليست من اسمائه وانما هي من موجباته وأحكامه ولعل في تنزيلها منزلة الاسم تاكيداً على انها موجبات وأحكام لازمة له لا تنفك عنه. وإذا ما وقفنا على أولى الدرجات وهي (المحبة) التي يشير ابن القيم إلى أن أصلها الصفاء لان العرب تقول لصفاء الاسنان ونضارتها حبب الاسنان فإن ابن القيم نفسه لا يلبث ان يكشف احتمالات أخرى لهذا الاشتقاق تكشف عما تبطنه المحبة من سوء المآل وذلك حينما تكون مأخوذة من القلق والاضطراب ومنه سمي القرط حبا لقلقه واضطرابه، ولا عجب عندئذ أن تنسرب من الشاهد الذي يستشهد به حية رقطاء تبدو لنا في قول الشاعر:

تبيت الحية النضناض منه　　مكان الحب تستمع السرارا

وإذا كانت أولى مراحله كذلك فلا عجب بعد ذلك ان يكون الهوى مأخوذاً من السقوط لانه يهوى بصاحبه، وتكون الصبوة من صبا أي مال الى الجهل، وان يكون الشغف من شغفه الحب بمعنى أحرقه أو أمرضه، وأن يكون الوجد حباً يتبعه حزن، وأن يكون العشق في أصله دالاً على نبت لزج يعلق بما يليه من الاشجار، والدنف هو المرض، والشجو الهم والحزن، وبلابل الشوق وساوسه واللوعة الحرقة..

إن اللغة وهي تطارد حالات العشق تشتق منها ما تشتق وتسمي منها ما تسمي وتنقل الدلالات من مجال إلى مجال وتلحق بالأسماء ما ليس منها، إنما تعبر في جوهرها عن موقف اجتماعي إن فاته اطلاق التسمية لم يفته تأويلها وتفسيرها بحيث يكون هذا التفسير والتأويل حكما قيميا اجتماعيا ثقافيا في الآن نفسه.

إن الموقف الاجتماعي والثقافي عندئذ يعيد انتاج ظاهرة العشق من خلال تسميتها ووصفها وما يمكن ان يحمل عليه تلك التسميات من اشتقاقات وهو عمل توارد عليه الرواة واللغويون والمؤرخون والفقهاء بما يمثلونه من سلطة اجتماعية وثقافية توكل إليها إعادة صياغة الظواهر على نحو يحقق سيادة الخطاب الديني والثقافي المهيمن على المجتمع وذلك من شأنه أن يفضي بنا إلى التساؤل عما إذا كانت ظاهرة الشعراء العشاق والمجانين ليست سوى نتاج لإعادة صياغة مسألة العشق بحيث تتكشف عن سوء الخاتمة الكامنة فيها، ولا عجب عندئذ أن يتزامن ظهور هؤلاء العشاق المجانين مع تأسيس الدولة الاسلامية وما ينتج عنه من إقرار للنظم والقوانين وبروز السلطة الدينية الثقافية القادرة على تأويل الظواهر أو إعادة إنتاجها على النحو الذي يدعم هذه النظم والقوانين.

ولعل ما يعزز ما نراه ذلك الشك في حقيقته وجود رأس المجانين قيس بن الملوح على النحو الذي اوضحه الاصمعي حينما قال: (رجلان

ماعرفا في الدنيا قط إلا بالاسم مجنون بني عامر وابن القرية وإنما وضعهما الرواة). وروى العتبي عن عوانة أنه قال: (المجنون اسم مستعار لا حقيقة له وليس له في بني عامر أصل ولا نسب). غير أن الأصمعي الذي يستشهد به في نفي تاريخية شخصية قيس يستشهد به كذلك في نفي صفة الجنون عنه وذلك عندما سئل عنه فقال: لم يكن مجنوناً ولكن كانت به لوثة كلوثة أبي حية النمري.. ويقول عون بن عبدالله العامري: ما كان والله المجنون الذي تعزونه إلينا مجنوناً إنما كانت به لوثة وسهو أحدثهما به حب ليلى ولم يكن قيس ابن الملوح وحده من نسب إليه الجنون فقد روى الاصمعي انه سأل أعرابياً من بني عامر بن صعصعة عن المجنون العامري فقال: عن أيهم تسألني فقد كان فينا جماعة رموا بالجنون فعن أيهم تسأل؟ وبعد أن روى الاعرابي لبعض هؤلاء قال للأصمعي: حسبك فوالله إن في واحد من هؤلاء لمن يوزن بعقلائكم اليوم.

وقد اجتهدت المخيلة العربية في استقصاء حال المجنون ورصد التحول الذي طرأ عليه ليكون عبرة وعظة لغيره، فبعد أن كان فتى تعجب النساء بجماله وكماله يلبس حلتين من حلل الملوك انتهى أمره إلى أن أصبح لا يلبس إلا ثوباً خرقة ولا يمشي إلا عارياً ويلعب بالتراب ويجمع العظام ويهذي ويخطط في الارض ويلعب بالحجارة، يهيم في البرية مع الوحش ولا يأكل إلا ما ينبت في البرية من بقل ولا يشرب إلا مع الظباء إذا وردت مناهلها وطال شعر جسده ورأسه، وكان نتيجة عشقه لليلى وإعلان حبه لها أن أقسم أبوها بالله وبطلاق أمها ألا يزوجها إياه لكيلا يفضح نفسه وعشيرته ويأتي ما لم يأته أحد من العرب ويسم ابنته بميسم الفضيحة وأهدر السلطان دمه ولم تفلح معه شفاعة من أشفقوا عليه ودواء من حاولوا تطبيبه ولم يزده عظيم حبه إلا شقوة ورقيق شعره إلا بؤساً.

ولم تقصر المخيلة التي كانت تترصد أخبارالمجنون وتعيد بناءها في

الالماح إلى أن ما أصابه يمكن تنزيله منزلة اللعنة التي تشبه لعنة البطل التراجيدي الذي يحمل في داخله بذرة هزيمته وموته وتفضي به مقاديره إلى نتائج هفواته وسقاطاته، روي ابن الكلبي قال: لما قال مجنون بني عامر:

قضاها لغيري وابتلاني بحبها فهلا بشيء غير ليلى ابتلانيا

نودي في الليل: أنت المتسخط لقضاء الله والمعترض في احكامه، وأختلس عقله منذ تلك الليلة وذهب مع الوحش على وجهه.

إن التسخط والاعتراض في حقيقة الامر ليس ضد قضاء الله مادام قد انساق إلى ما انساق إليه مختاراً الأسباب على النحو الذي أوضحه ابن القيم من قبل، ولكنه تسخط واعترض على القيم الثقافية التي لم تكن لتتقبل منه أن يتغزل بامرأه ويشبب باسمها والجنون الذي أوضحه الأعرابي في جوابه على سؤال الاصمعي كان هو الوصمة الاجتماعية التي انصبت عليه.

لم يكن لمثل قيس بن الملوح أن يوجد في مجتمع تحكمه جملة من القيود التي تسم تعامله مع المرأة وتسعى إلى تحويلها إلى كائن شبحي يتم تغييبه ليبقى بمنأى عن أن يكون موضوعاً لقول تتناقله الرواة وتردده الألسن إلا إذا حافظ هذا القول على إبقاء المرأة مغروسة في المجهول لا تعرف من بين النساء وإن منحت اسماً فهو لا يتجاوز أن يكون ضرباً من التكنية أو مخاتلة باسم لا ينتمي إليها ولا تنتمي إليه.

وإذا ما جازف شاعر يكسر هذا القانون فلابد له أن يكون مجنوناً فإن لم يكن كذلك حمل قوله على أنه من خطرات ما يعرض للمجانين. وبهذا يحفظ المجتمع لقانونه تماسكه مادام الخارج عليه ممن مسهم الجنون إذ لو كان يعقل ما أقدم على ما أقدم عليه، إن نسبته للجنون عندئذ حرية أن تلغي فعله وأن تحفظ للقانون والعرف السلطة والسطوة.

وإذا كان قدر العاشق أن يكون مجنوناً فإن مقتضى ذلك أن تكون المعشوقة متمنّعةً ويكون تمنعها عندئذ امتداداً لصلابة القيد الإجتماعي الذي إن كسره العاشق لجنونه قاومته المرأة فتزداد بذلك صلابة القيد.

أسس هذا الخطاب الاجتماعي الأخلاقي لغة شعر الغزل ومنحها سماتها وفق ما ينسجم مع القيم التي يسعى لترسيخها، فالعاشق ينبغي أن يكون حزيناً كئيباً محروماً إن لم يكن مجنوناً. والمعشوقة ينبغي أن تكون هاجرة صادة وبينهما تمتد لغة شعر يفيض بالدمع واليأس واستطاع هذا الخطاب أن يعيد انتاج حالات العشق اللاحق بواسطة تكريس النموذج البائس لحال العاشق الذي باتت تجربته مرتهنة للثقافي أكثر من كونها امتدادا للتجربة الإنسانية.



* لفت نظري أخي الأستاذ الدكتور الغذامي في أعقاب إلقاء هذا البحث، إلى تناوله لتسميات الحب كما وردت في كتاب ابن القيم وذلك في كتابه (ثقافة الوهم) ولم أكن قد قرأته من قبل، وبيني وبين الصديق الغذامي من الاختلاف بقدر ما بيننا من الاتفاق فيما انتهى كلٌ منا إليه. ولأنني أوثر أن يُنشر هذا البحث كما قدّم ونوقش في الندوة آثرت، الاكتفاء بهذه الإشارة.

* * *

تشكيل بيئة حركة

ذهنية النص

(الأمثال نموذجاً)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عالي بن سرحان القرشي

تنطلق هذه الورقة من مسلمة أن النص حركة مستمرة تتجدد بفعل ما يكون فيه من طاقة تؤول إلى حركة ذهنية بفعل التوارد على تلقي النص، وتجديد فهمه، لأن النص يظل في حالة تفاعل بينه وبين المستقبل وإذا كان تلقي المستقبل وتأويله مرهوناً بظرف محدد، فإن النص يظل حاملاً لتلك الرؤية التي لاصقت استقباله بفعل ما يبقى حول النص من الدلالات التفسيرية، وبفعل ما ينمو في تراكم الاستقبال للنص من حركة تظل تنطلق مما يحمله النص وما يثيره في الذهن من أمور نسميها (ذهنية النص). حيث إن ذهنية النص هي الحركة المستثارة في الذهن المتولدة عن تأويلية النص.

ولقد حظيت النصوص العربية بأنواعها المختلفة باستثارات متعددة لحركة ذهنيتها.. ، وهناك نمط من هذه الاستثارة رسم مساراً محدداً لحركة ذهنية النص ، وجعل النص متحركاً في بيئة شكلها تلقي النص تأويلاً لذلك النص وتحديداً لمنبعه وقد تجلى ذلك في تلقي بعض النصوص الشعرية، وفي تفسير الأخبار، وما يرتبط بأخبار الشعراء، وما اقترن بتفسير الأمثال، وسنحاول في هذه الورقة التركيز فقط على الأمثال.. حيث إن المثل يظل نصاً يحلق فوق تفسير منبعه، فيظل ذهنية متحركة تنتقل من جيل إلى جيل، في ذلك التركيز المحمول على وتيرة واحدة في رواية النص .

والمثل كما يستنتج من كتب الأمثال : قول ينقل عما ورد فيه إلى كل ما يصح قصده به من غير تغيير يلحق به[1].

لكننا أحياناً نجد أن مستعمل المثل قد يكتفي بالإشارة إليه دون إيراد القول، خاصة في الشعر الذي لا يحتمل التركيز اللغوي للمثل.

وتتحرك الذهنية النصية للمثل في ثلاثة سياقات:

الأول: السياق التأويلي اللنص بتجسيده في حركة حدثية.

الثاني: السياق الحر الذي يحمله نص المثل.

الثالث: السياق الوظيفي الذي يستعمل فيه المثل.

وسنركز في هذه الورقة على السياق الأول باعتباره مجال التشكيل الحدثي لبنية النص، دون إهمال لما يرتبط بهذا السياق من علاقات مع السياقين الآخرين.

وقبل أن نداخل هذا السياق سنشير إلى أمور تتجلى في السياقين الحر والوظيفي وهي:

- الاعتداد بتجربة السابق
- فاعلية نص المثل.
- ترميز المثل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاعتداد بتجربة السابق:

بالتأمل فيما يحمله المثل من مماثلة، نجد أن المثل يحمل حركة تفاعلية بين تجربة السابق، وبين النص، وبين الحال المضروب له المثل، لكن حمل نص المثل لوصف المثل وما يعنيه من الغاية، وبلوغ الغرض، وانتصابه هدفاً، وكونه مقداراً لغيره[2] يشعرنا بالتأثير الذي يحمله مجال المثل لتجربة السابق الذي نطق بهذا المثل، أو استنطقه حيث أصبحت هذه التجربة قطباً ينجذب له اللاحق في مشابهة حاله، أو أخذ المعظة والعبرة،

لذلك يستصحب المثل هذه التجربة في حفاظه على لغة الضرب الأول له، وفي حمل تلك اللغة الإشارات المرتبطة بهذه التجربة إما في الشخصيات أو في المكان، أو نحو ذلك مما يرتبط بالتجربة، فعبر لغة المثل تسافر تلك التجربة، وتجاوز زمانها ومكانها، ومن خلال الضرب المتكرر لها تظل ذات تأثير في نفوس متلقي المثل.

فاعلية نص المثل:

هذا السفر المستمر للمثل عبر الأجيال باستعماله المتجدد مع الحالات التي يستدعي فيها يدل على ما للمثل من طاقة نصية، تكتسب قوتها بفعل لغتها، وتتحرك طاقتها بفعل ما يمنحه الاستعمال المتجدد لها، وقد أدى ذلك إلى أن تحاط نصية المثل بنوع من التقدير والإجلال، حيث تورد الأمثال كما قيلت دون تغيير في لغة نصها، حتى ولو خالفت قوانين اللغة فهي (قد تخرج عن القياس فتحكى كما سمعت، ولا يطرد فيها القياس، فتخرج عن طريق الأمثال)[3] فلغة المثل قد أحيطت في حمى الأمثال فلا تنتهك حرمتها بالتغيير والتبديل، ولقد ساير هذا الإجلال الشكلي ذلك الإذعان لطاقة النص، حين يستدعى في المواقف المتعاقبة، وحين تجذب تلك اللغة الرؤية اللاحقة للرؤية السابقة.

ترميز المثل:

لقد آلت كثير من الأمثال إلى إشارات رمزية وظفها الشعراء، مستدعين لغة المثل، وسياقه، عبر الإشارة التي قد تكتفي بمحور من محاور المثل، يدل عليه وذلك فيما نجده من إشارات شعرية تستدعي (مواعيد عرقوب) مثل ما هو عند كعب ين زهير[4]:

كانت مواعيد عرقوب لها مثلاً وما مواعيدها إلا الأباطيل

والقارظ العنزي كما هو عند بشر بن أبي خازم الأسدي[5]:

فرجي الخير وانتظري إيابي إذا ما القارظ العنزي آبا

وعند أبي ذؤيب حين قال[6]:

وحتى يؤوب القارظان كلاهما وينشر في القتلى كليب لوائل

ومن هنا يتبين لنا جاذبية التجربة السابقة للاحق، وقدرة نصية المثل على تجاوز المكان، وتجاوز شخصيات الحدث جنساً وعصراً، إلى أن تكون طاقة نصية فوق آفاق النصوص التي تسكنها، وأحياناً تكون الكلمة منها مشيرة ورامزة إلى فعل نصها، وإعادة استحضاره .

ويشير هذا إلى أن الثقافة تجل المثل، وتجعل له سيطرة عل الذهن، يستثمره المبدع لما للملتقي من انجذاب نحوه، ولما يحاول أن يقنع به المتلقي أن هذه الحال مثل تلك الحال.. وقد أدى ذلك إلى أن تعنى الثقافة بالحال الأولى، وتستثمر حكايتها تأويلاً حدثياً لهذا النص.. ولذلك جاء نسيج الأحداث الذي نسجته الذاكرة الثقافية حول ضرب المثل مجسداً لحسم القول مع حسم الحدث، وواضعاً الفعل الإنساني أمام مصائر تحشد لمضاء ذلك النص، ولما كان من هذه النصوص الحكائية التي تحشد حول الأمثال ما يقترن بالحديث الخرافي، الذي يحرك شخوصه لفعل ما هو ليس من طبعها، مثل حديث الحيوان، وما يسبغ عليه من الصفات الإنسانية.. فإن ذلك يقود إلى تصور أن كثيراً من القصص المنسوج حول هذه الأمثال يؤول إلى نسج الذاكرة الثقافية التي استثمرت المثل، وأفاضت في تأويله متجسداً في حركة واقعية .

وإذا كان هذا الصنيع هو فعل تأويلي للنص، فإنا سنقف على مثال له، تتابعت فيه الأمثال، وتلاءمت حلقاتها بحيث كان الحدث المحكي

ناسجاً لوجودها، ومنسقاً لترابطاتها.. إذا كان ذلك كذلك فإن ذلك يقف بنا على فعل ثقافي يؤول النص، ويبني فراغاته، ويوجه أذهان وسلوك متلقيه من خلال وعيه بذائقتهم وطريقة تلقيهم، واستثماره هو لما يبثه فيهم من طريقة للتلقي.. وسنداخل ذلك من خلال ما نسج حول الأمثال المتناثرة في الأخبار المتعلقة بجذيمة الأبرش الزباء[7] حيث جاء ذلك مفسراً لمجموعة من الأمثال منها:

- **رأي فاتر وغدر حاضر.**
- **رأيك في الكن لا في الضح.**
- **لا يطاع لقصير أمر.**
- **ببقه خلفت الرأي.**
- **القول رداف والحزم عثراته تخاف.**
- **خطب يسير في خطب كبير.**
- **اركب العصا فإنه لا يشق غباره.**
- **ويل أمه حزماً على متن العصا.**
- **خير ما جاءت به العصا.**
- **أدآب عروس ترى.**
- **بلغ المدى وجف الثرى وأمر غدر أرى.**
- **دعوا دماً ضيعه أهله.**
- **ثائر سائر.**
- **كيف لي بها وهي أمنع من عقاب الجو.**
- **خل عني إذن وخلاك ذم.**

- لمكر ما جدع قصير أنفه.
- آخر البز على القلوص.
- جئت بما صاء وصمت.
- بشنب ساقا (شر في الجوالق).
- بيدي لا بيد ابن عدي.

وتفسر حواراً شعرياً جرى بين الزباء وقصير، حيث قالت الزباء:

ما للجمال مشيها وئيداً

أجندلاً يحملن أم حديداً

أم صرفانا تارزاً شديداً

فقال قصير في نفسه:

بل الرجال قبضاً قعوداً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فتجد الثقافة وسريانها عبر الرواية تجسد فعلها في تكوين البيئة الواقعية التسلسلية لتلك الأمثال التي سرت في الثقافة العربية، وأخذت تستحضر وتضرب في المواقف المشابهة لتلك المواقف.

فتجد على سبيل المثال، مثل:

كيف لي وهي أمنع من عقاب الجو.

يتكون في بيئة كون الزباء المطلوبة في منعة من جيشها وحصونها.. وتجد مثلاً مثل:

خل عني إذن وخلاك ذم.

يأتي بناؤه في حال أن قصير بن سعد بن عمرو من بني لخم، أراد أن يكون عيناً لعمر بن عدي عند الزباء، وضاربا في خديعة يصنعها بها..

حيث يطلب من عمرو أن يجدع أنفه ويضرب ظهره.. ثم يتجه إليها.. فيقول عمرو: ما أنا بفاعل وما أنت لذلك مستحقاً فيقول قصير: خلِّ عني إذن وخلاك ذم فيجدع قصير أنفه.. وهنا يبني مثل : لمكر ما جدع قصير أنفه.. ويحدث آثاراً بظهره، وينطلق إليها.. ويستكمل بناء الحكاية على هذا النحو من إيجاد البيئة المناسبة، والحال التي شهدت بكارة ذلك المثل ونطقت به.

وكان الموقف الذي أطلقت فيه شرارة ذلك المثل مكاناً عزيزاً تتجه إليه الأنظار وتستشرف إليه العقول للوقوف على تفسير لتلك التجربة التي صهرت تلك الكلمات التي وجدتها الثقافة حاسمة.. فأخذت تعطي تلك الكلمات من المكانة ما يجعلها تلتف بالأحداث حولها، وما يجعل الأحداث تأويلاً لتلك الكلمات.. وربطاً لها بالشخصيات التي صدرت منها، وتقدم لتلك الشخصيات ما يجعلها أهلاً لأن تنطق بذلك القول إما برفعه إلى مقام من يفكر ويتأمل ويتدبر عاقبة الأمور، وإما يجعله في الموقف الذي يضيق عليه الأمر ويتأزم فيكون أمام الكلمة التي يبحث بها عن المخرج من هذا الضيق.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ففي جملة حكاية الأمثال السابقة نجد شخصية قصير الذي صوره الخبر بهيئة صاحب الرأي، وصاحب الحيلة، فجعل رأيه هو الرأي فهو الذي قال لجذيمة عندما سار إلى الزباء:

ببقة خلفت الرأي. أي أنك تركت رأيي حين نصحت لك بعدم السير..

ويجعله النص صاحب قدرة تنبؤية، فهو الذي يقول عندما يسأل عن الزباء:

القول رادف، والحزم عثراته تخاف.

ويقول حين رأى رسلها وهداياها:

خطب يسير في خطب كبير.

ويسير بناء القدرة التنبؤية لقصير مع انثيال الأمثال المتتابعة التي تبين حزمه وصحة رأيه، فيأتي في الخبر ما يجعل ذلك العقل التنبؤي سائراً مع شخصية قصير، فهو الذي أشار على جذيمة إن تقدمته جيوش الزباء بعد قدومه إليها، فهي صادقة وإن أحاطت به من جانبه ومن خلفه فقد عزمت على الغدر به.. ويكون الحال على ما بين، فقد أحاطت الرجال والخيل به من جانبيه ومن خلفه.. وكان قصير قد أوصاه في هذه الحال أن يركب العصا.. ولكن جذيمة لم يسمع رأيه.. فركب العصا قصير ونجا، وهناك تأتي عدة أمثال تدور حول هذه الفرس، وسرعتها، ومدى جريها مثل:

- ويل أمه حزماً على متن العصا.

- خير ما جاءت به العصا.

وتجد الخبر أيضاً يضع هذه الفرس في مواكبة الأحداث، وفي قابلية أن تكون مجالاً لضرب هذه الأمثال، ومكاناً لنشدان القوة والسرعة والنجاء عندها.. فهي التي تسامعت بها العرب وقالوا: خير ما جاءت به العصا.. وهي التي إن خلدها الخبر في هذه الأمثال وفي هذه الحكاية، فقد جعل لها الخبر تخليداً حسب ما يظهر في ذلك البرج الذي بناه عليها قصير حين نفقت وسموه (برج العصا)

وعلى هذا نرى أن حكايات هذه الأمثال التي اقترنت بها في خبر تاريخي ترويه المصادر التاريخية، وتتظافر معها المصادر الأدبية على ذلك.. نرى أن هذه الحكايات تجسد الأسباب وتهيئ المناسبة لأن يستقبل المتلقي ذلك الخبر في هيئة الحال، وجريان الحكاية.. فمثلاً نجد هذه الحكاية تبين غلاء دم الملوك، والحرص على حفظه في طست، فيأتي المثل الذي قاله جذيمة:

دعوا دماً ضيعه أهله.

حيث نجد أن هذا الخبر يحمل تلك المفارقة في رغبة العدو بحفظ الدم وفي حفظ الدم بعد أن أهدرت الحياة.. وتأتي المفارقة الثانية في رغبة هؤلاء بالاحتفاظ بالدم مع أن الأولى بحفظ الدم أهله.. حيث يأتي ذلك في سياق ثقافة تلتحم بالدم وتفترق عليه، وتتفاعل به وعليه..

وكما حفظ هذا الخبر مقولة جذيمة هذه وهو على مشارف الموت، فقد هيأ الخبر الأمر لأن تقول الزباء حين يحاط بها عند دخول السرداب الذي أعدته للنجاة (بيدي لا بيد عمرو) فتبتلع الخاتم المسموم الذي حملته في يدها..

وعلى هذا فقد كانت شخصيات هذا الخبر المملوء بالأمثال مهيأة للنطق بالقول الذي يحمل عنها في المواقف الفاصلة، التي وضعها الخبر بتجربتها الصادرة عنها تلك الأقوال.. وقد أوحى لنا هذا السرد الخبري أن الخبر اتجه إلى رصد كيفية وقوع هذا القول أو ذاك.. فكأن الخبر حين ينظر إليه في ظلال الأقوال ما هو إلا تأويل واقعي وحدث حركي لتلك الأقوال وقد حرص الخبر أن يستجلي من اللحظات الأخيرة في حياة شخصياته المحورية بعض الأقوال التي أتي الموت مهيئاً لها فكأن صفحة الحياة وتجاربها، وتجربة الموت مهيئة لأن تستجلب ذلك القول الذي يبقى ويخلد بعد الموت كما هو الحال فيما يتعلق بالعصا، ويتعلق بجذيمة والزباء حين موتها.. وإزاء هذا الخبر نستطيع أن نزعم أن ذاكرة الثقافة التي وعت تلك النصوص، وحفظتها أو أنشأت بعضها قد حرصت على أن يكون خبرها سابحاً في الفضاء التأويلي لتلك النصوص فمن هنا لا يكون استقبال هذا الخبر على ما فيه من تخطيط محبوك للحيلة وتضييق لمنافذها حتى لا يبقى إلا القول، وما فيه من قفز على الأسباب..

لا يكون استقبال هذا الخبر حائراً بين إمكانيتي الصدق والكذب بل لابد من استقباله في ضوء العلاقة بين المثل وما حدث وفي ضوء استقبال

البيئة الثقافية للمثل، وفي ضوء إجلال هذا القول وإحاطته بالموقف العظيم والتجربة الجسيمة.. فيكون حينئذ الفضاء الذي أحدثته ذاكرة الثقافة فضاء لتأويل ما شاع وما استفاض من الخبر، وربط لهذه الأقوال بشخصيات عايشت حوار الرأي، والموقف منه، ومقابلة الجيوش، وملاقاة الموت.. ليكون سفر هذه الأقوال في الثقافة العربية سفراً مقترناً بسفر تلك الشخصيات بين الحياة والموت، وبين قومها وبين أعدائهم..

ويتبين لنا من خلال الارتباط بين السياقات الثلاثة للأمثال أن المثل نص حي يظل يؤدي وظيفته ويجدد حياته بفعل ما يستثيره في الوجدان من اقتران به.. أي أن المثل فعل نصوصي تتظافر عليه أفعال الإبداع والتلقي حيث تلتلقى فيه فاعلية التأويل الظاهرة في الربط بين مناسبة المنبع ومناسبة الحال، وفي تشكيل الحدث المصاحب للأصل وفاعلية استثارة قوى المستقبل وفاعلية قوى الثقافة الناشئة من عادات التلقي والارتباط بالأصل، والاستثارة بخبر الموقف، وساعات الحسم واقتران ذلك بالنص الذي يهيمن على الذاكرة.. ولذلك فإننا أمام الأمثال أمام قراءة جمعية للنص، وأمام تأويل له، ينبغي ألا يهمل في ظل الانشغال بقراءات التأويل الفردية.. إذ من خلال هذا التأمل يمكننا الوقوف على طاقات قرائية كامنة في معايشة حيوية هذه النصوص.

الهوامش

1) انظر : محمد توفيق أبو علي: الأمثال العربية والعصر الجاهلي: 40-36. دار النفائس، بيروت، 1988م.

2) ابن منظور: لسان العرب: مثل.

3) السيوطي: المزهر 487/1.

4) كعب بن زهير: ديوانه 8 صنعة أبي سعيد السكري ، طبعة دار الكتب 1369هـ - 1950م.

5) بشر بن أبي خازم: ديوانه: 26 تحقيق عزة حسن ، وزارة الثقافة، دمشق الطبعة الأولى 1379هـ - 1960م .

6) شرح أشعار الهذليين: 147/1 صنعة أبي سعيد السكري، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، مكتبة دار العروبة القاهرة .

7) الأغاني 302/15 - 311 طبعة دار الكتب العلمية الطبعة الثانية 1412هـ - 1992م.


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* * *

المداخـلات

يوم الثلاثاء 1423/1/12هـ
الجلسة الرابعة

■ المشاركون:

الدكتور/ عبدالله الغذامي

الدكتور/ سعيد السريحي

الدكتور/ عالي القرشي



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ **أداراها: الدكتور/ عثمان الصيني**

مداخلة الدكتورة/ لمياء باعشن

إذا كان النظام السياسي هو ناتج ثقافي يحركه النسق وإذا كان الشعر أيضاً مجرد حامل لما يمليه النسق من قوالب هل ترانا نتحدث عن براغماتية مبطنة في هذه النظرية النفعية اللاواعية ومن هو المنتفع؟ أتوقف قليلاً عند خطاب العشق وأتساءل إذا كان النسق الثقافي هو بحق نسق عالمي وفي الثقافات الأخرى يتكرر قبول فكرة العشق بُعد المنايا وفكرة ضياع العاشق وجنونه وفكرة تنزيه المعشوقة وتقديسها؛ هل يكون

تمادياً لو تصورنا أن النسق الثقافي هو نسق إنساني عام وأننا كبشر ما نحن إلا حماة وإن دفعنا إلى هذه الحماية الموجهة إلى ضياع اللاوعي فمتى في عمر الزمن بدأت عملية تجميدها.؟

الدكتور/ جريدي المنصوري

بالنسبة إلى ورقة الدكتور الغذامي فقد كنت في الملتقى الأول سألته هل كل الشعر مدح وهجاء؟ وأجابني حينذاك وفي هذه المرة غيَّر من طريقته فرجع من بعد كلامه فأقنعني برجوعه وأقنعني بما وصل إليه ومن مزايا الغذامي أنه يطور أدواته ويعود إلى ما كان عليه من قبل ويُعَدِّل من مواقفه إذا وجد أن شيئاً منها يستحق أن يُعَدَّل. **خطاب العشق (يموت الهوى مني إذا ما لقيتها...)** هذا الكلام يكرس المفهوم الذي أشار إليه المحاضر لكي يجعلني أتساءل أيضاً إذا توصلنا إلى نسق معين هل بالإمكان أن نتعامل مع المادة الخام التي أمامنا وهي كثيرة فنجد نسقاً مضاداً في نفس الآن أم أن النسق نسق مضاد أم أنه إذا وجد النسق صادر كل الأنساق التي يمكن أن تكون في الاتجاهات الأخرى؟ ثم هل دراستنا لموضوع وخطابات لو فرضنا جدلاً أن شخصاً ما سيقوم بها وفق منهج معين وآخر سيقوم وفق منهج آخر هل تكون النتيجة واحدة أم أن النسق مؤثراً لم يجعل الشخص الأول يصل إلى ما لا يمكن أن يصل إليه الشخص الآخر باعتبارات تلك المؤثرات.. أنتقل إلى دولة العقل والهوى فقد أشار السريحي إلى النموذج الباعث للعاشق وانتهى إلى شعر الغزل امتداد لدولة العقل وليس لدولة الهوى وثق النص ووظف المفردات واستقاها من المعجم ومن الكتب التي دارت عن العشق والصبابة والهوى والغرام والهيام. هذه الأشياء يخيل إليَّ أنها محايدة لا تخدم الموضوع؛ فسلطة النص الواحد عند ابن القيم وهي المفردات التي بعضها في المعجم يشمل معاني متعددة تصل درجة اختلافها إلى الطب وكيف وظفناها ويخيل إليَّ

أن هناك تضييقاً على النفس بالتحديد؛ إما أن يكون كذا أو كذا دولة عقل أو دولة هوى لأن بإمكاني أن أصل إلى أنه يمكن أن يكون في شعر الغزل دولة العقل والهوى معاً.

الدكتور/ عزت خطاب

أريد أن أسأل الدكتور الغذامي، ذلك أنني أعيد ما كررته عندما ألقي في الرياض محاضرة عن النقد الثقافي، وعندما صدر كتابه الذي يحمل عنوان «النقد الثقافي» الدكتور الغذامي كرر في هذه الليلة ما قاله في تلك الليلة أيضاً ولكن وسع قليلاً من دائرة الحديث وأعيد سؤالي بطريقة أخرى وأقول: لا أريد أن أجادله في وجود هذا النسق الثقافي الذي سماه نسق مضمر يقوده نسق واحد ولكن سؤالي: هل هذه ظاهرة لدينا فقط أم أنها ظاهرة عالمية؟ طبعاً أنا أشير إلى ما قالته الدكتورة لمياء باعشن؛ الواقع أشار إلى استمتاعنا بالمصارعة إلخ.

نأتي إلى قضية الحب يقول إن النسق الثقافي مختص بالعرب عن قضية العاشق لا ينال معشوقه وعن قضية الفصل بين العاشق والمعشوق. فإذا كان ما قلته صحيحاً فأريد أن أقول إن هذه الظواهر أيضاً موجودة في الأدب العالمي ممثلاً في هذه الحالة في الأدب الإنجليزي؛ وأريد أن أذكره بقصة الشاعر الإنجليزي المعاصر وليم بت بليس ومحبوبته التي كانت تسمى فون وهي التي قالت له لا أريد أن أتزوج منك لأنه عندما نتزوج ستخبو شعلة الشعر عندك ولم تتزوجه لكن هناك كسراً لهذا النسق في الشعر. ونجد مثلاً آخر وهو عندما تزوج شاعر شاعرة أخرى فقد حصل العكس وهو أنه ازدهر الشعر لديهم وقضية الفرق بين العاشق والمعشوق هذا الأمر موجود في الغرب؛ ويقال إن الغزل العذري كان موجوداً في العصور الوسطى وفي الشعر الأوروبي.

الدكتور/ ناصر الرشيد

أشعر أني عشت فلسفة النقد وليست في نقد النصوص وإنما في فلسفة نقدها وأنا أرى أن الأوراق الثلاثة تكمل بعضها بعضاً؛ عالي القرشي عندما تكلم عن الأمثال هو فعلاً كأنه دون أن يعي ذلك جاءنا من الأمثال مثلاً لمقولة الدكتور الغذامي أن النص الشعري يصاحبه نسق ثقافي وهذا أكثر ما يكون في الأمثال؛ وأرجو أن يكون الدكتور عالي أيضاً جلى ذلك لكن ما عرف عن موت المؤلف أنتم اليوم أحييتم جملة مؤلفين لأن النسق الثقافي هو جملة مؤلفين والتأليف الذي سبق يعني هذا تحول فما سبب هذا التحول إن كان لم نشعر بذلك فنحن نشعر أنكم تحولتم لأنكم أحييتم آلاف المؤلفين هذه الليلة؛ أما الدكتور الغذامي حينما تكلم عن العشق وجعله نتاجاً من نتاج النسق الثقافي والأمثلة كثيرة قد تستعصي عليه كما ذكر من سبقني وأنا لا أرى مثلاً ليلى الأخيلية وتوبة قد يكون مثالاً عصياً على ما أراده الدكتور الغذامي فهو حينما قال إن العاشق لا ينال من معشوقته لأن هذا قديم وأنا أعتقد أن هذا تهشيم الفحولة إنما هو تأكيد لهذا الخطاب لأن المشهور أن الحب إذا فسد ضعف الشعر وهذا ما حدث والحب في حقيقة الأمر تهشيم للفحولة لأنه فيه تذلل.. وأنا أتمنى أن يكون العشق نظرة ممعنة أكثر مما نربطها بغيره ولذلك حينما يقول ابن الفارض هل سمعتم أو رأيتم أسداً فإنه لحم المها... فهنا تكون الفحولة معدولة أصلاً.

الدكتورة/ سعاد المانع

أوجه تعليقي إلى الدكتور الغذامي فقد كنت مأخوذة بهذا الحديث مثل بقية المستمعين والنقاد الثلاث هناك هجوم على الشعر في فترات مختلفة من تاريخنا ومن أمثلة هذا الهجوم الحاد نجدها في مواقف الدفاع

التي قام بها أكثر من عالم في قرون مختلفة مثل دفاع الجرجاني عن الشعر هذا الدفاع لا يأتي إلا من خلال سياق الهجوم الذي كان يتعرض له الشعر، كذلك نجد في حديث حازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء، وهناك هجوم قوي على الشعر ونستنبط هذا من الدفاع الذي سلكه حازم القرطاجني عن الشعر، وقد استعمل لغة حادة في الرد على مهاجمي الشعر وهذا يبين مدى الحدة التي كان يتوجه بها هؤلاء الذين يهاجمون الشعر. وهناك أكثر من ثلاثة قرون ما بين الجرجاني وحازم القرطاجني هنا أيضاً نجد أن ابن رشد في القرن السادس الهجري كان يشير إلى الشعر العربي ويسخط عليه لأنه لا يغذي الفضائل وإنما كل ما يتعلق بالشعر العربي هو الكذبة والفسوق في عبارة الفارابي التي ينقلها القرطاجني.

من هنا أين نضع كل هذا الهجوم على الشعر هل يرى الغذامي أن هذا الحديث يتسق في قضية الشعرنة التي تحمل كل ثقافتنا، والنقطة الثانية التي أوردها الغذامي وهي أحب الحب وأكره المحبوب لغادة السمان في فهمي ليست تسرب المخزون النسقي وهناك آراء نتيجة تأثر بالتحليلات النفسية الحديثة التي يظهر فيها كيف تجتمع المتناقضات في النفس البشرية وليس غريباً أن تحب أحداً وتكرهه هناك عوامل متناقضة في النفس البشرية وفي تصوري أن هذا ما ينطبق عليها، النقطة الثالثة عن فكرة العشق وانتهائه في القصص العربية بالموت والجنون والحرمان هذا التصور رمز ما يخرجه الإنسان رجلاً كان أم امرأة للأشياء التي لا نستطيع أن نصل إليها يظل تعلقنا بها ثابتاً وليس ثمة وسيلة لإثبات جمال الحب بمعناه المثالي إما عن طريق القصص التي تشير إلى الحرمان، وفكرة حرمان العاشق تبدو من خلال فكرة الدكتور الغذامي تكاد تتمنى النظرة الفحولية مصطلح الغذامي؛ وهنا نظر إلى موقف العاشق نظراً لحرمانه بدأ الطرف الآخر سلبياً لم يقل حرمان الطرفين جانباً إذا كان الطرف الآخر لا يعني هذا إذاً ليس هو المجتمع الذي يكسب عاشق الناحية

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الثانية في كثير من القصص العربية التي تحرض عن قصص النثر وجدنا في كثير منها ليس قليلاً تشير إلى حرمان الحبيبة وتنتهي القصة بموت المحبوب والمحبوبة في لحظة واحدة في صورة رومانسية وأحياناً تنتهي القصة بنمو شجرة على القبر.

الدكتور/ دغريري

في ظني أن النسق الثقافي جعلتها حقائق عامة وفي ظني أن معظمها بنيت على روايات عند التدقيق تتهاوى. أما الثبوت والعمومية حتى تصبح نسقاً يأخذ صفة العمومية في الثقافة وتدخل تحت المشروع الثقافي. أنت تتمنى يا دكتور أن تولد الأنساق الثقافية من الخطاب الشعري. وفي ظني أن هناك خطابات مؤثرة في الثقافة العربية والثقافة الإسلامية. ولعل من أهمها الخطاب الديني فهل للخطاب الديني دور في النقد الثقافي بوصفه ولّد أنساقاً إيجابية وليست سلبية كما وجدتها في الشعر؛ وكل مشروع لابد أن يستند على مصطلحات وهذه المصطلحات تأخذ صفة التعارف بين الطبقة التي يطرح عليها المشروع لكني ألاحظ في مشروع الدكتور الغذامي فيها قوة من المصطلحات كالشعرنة وغيرها وهي مصطلحات قد تغيب عن الكثير ممن يحاول فهم المشروع فما أدري ما هو المبرر لهذا. وأشكر سعة صدره.

الدكتور/ محمد الهدلق

تحقيقاً لسؤال الدكتور الغذامي الأشياء التي أشار إليها هناك نماذج كثيرة مما يتعلق بالغزل وأمور العشق تؤيد ما نحى إليه والعشق هل هو تهشيم للفحولة؟ أنا أقول إن العشق يصنع الفحولة أحياناً. عنترة تحول

إلى فحل بسبب حبه لمحبوبته؛ وأن العشق يدعو الجبان أن يكون شجاعاً والبخيل يكون كريماً وهذه من مظاهر العشق. هناك أشياء مضادة تماماً لما تفضل به الغذامي وأنا أعلم أنه سيقول إن بإمكاننا تفسير العشق تفسيراً رمزياً وبالتي يسلم لهم ما يريد وأنا أتفق معه إذا ما فعلنا ذلك فمثلاً أبو نواس يقول في قصيدته (**فما أنا بالمشعوف ضربة لازم....**).

وأيضاً الشاعر الجاهلي يقول: (**يا فاطم قبل بينك بدعي....**) وكذلك الشاعر الآخر يقول: (**فإن تصلي أصلك...**) صحيح أن النقاد قالوا إن هذا ليس صادقاً في غزله والأساس في قانون الحب هو التخاذل وهم يقولون إن سنته أن يقول إني قد وضعت خدي على الأرض فوضعت قدمها على خدي. هذا ليس مقياساً لكنه لدينا نصوص كثيرة تؤيد ما ذكرت ونصوص أخرى فهل نلغي نسقاً بناء على نسق آخر؟

الأستاذ/ خالد المحاميد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أعتقد أن العرب قد خلصوا إلى قضية أن الحب إذا نكح فسد بُني على قيم تهتم بالفضيلة. هذا الشيء حاول السريحي أن يفعله باعتباره نسقاً ثقافياً وليس في إطار منظومة عاطفية ووجدانية؛ فأعتقد أن الإنسان لا يستطيع ما لم يكن عاشقاً أن يتفهم هذه الفضيلة؛ ولذلك أشك أن السريحي مفرط بهذه الفضيلة.

الدكتورة/ أميرة كشغري

أبدأ حديثي أولاً بالنقد الثقافي بكل ما له وما عليه ثم أنتقل إلى النسق الثقافي الذي يظهر في العديد من الخطابات الاجتماعية وغيرها وليس مقتصراً على الخطاب السياسي أو الشعرنة فمن منا لم يقل ما يريد

أو ينقد ما يقول؟ هناك شيء في مضمارنا ندينه بالوعي ونريده باللاوعي وهذا حسب ما عبر عنه الغذامي نسق مضمر ونسق واع لكنني أجد أن حراس الثقافة الذين تحدث عنهم الغذامي وقفوا مكبلين أمام خطاب واحد بحيث يبدو فيه نسق مضاد أو حيث نرى أن العلاقة هنا تتجسد ولا تضمر لتفصح عن النسق الواعي الذي يحاول أن يبدو كما هو غير مضمر ذلك الخطاب كما أراه هو خطاب الهزل، أرى أن من خلال النسق الثقافي بشقيه الواعي والمضمر يبدو واضحاً وجليلاً في هذا الخطاب الذي قد يكون مهمشاً في الثقافة ولكنه بشكل أو بآخر يعكس ويفصح عن هذا النسق. هناك دراسات عديدة على لغة الهزل دراسات ثقافية أو لغوية أو لغوية اجتماعية ودراسات نفسية أوضحت بطريقة علمية أبعاد هذا الخطاب وما يضمره ويحكي عنه وأرى أن تحليل هذا الخطاب لا يقتصر على تحليل الخطاب العربي الهزلي ولكنه خطاب عالمي حيث إنه درس في جميع الثقافات فهل هذا الخطاب يعكس نسقاً مضاداً أو النسق بشقيه ثم أدبية هذا النسق؟ وهناك تعليق آخر بالنسبة للنسق المضمر هل هو اللاوعي وهل هو مقتصر على ثقافة دون غيرها؟

الدكتورة/ محمد ربيع

أقول أنت تكلمت عن اللاوعي والكتمان وأنا أريد أن أستعيد ما طرح في العام الماضي؛ وأريد أن أقارن نفس هذا الكلام بشيء آخر لا علاقة له بالشعر. لنفترض أن ما قلته اليوم لأحد المحاضرين إنما الذي قلته ذماً وأنت تريد أن تمدح. هذا ما يشابه تطبيقات الغذامي أن النسق المضمر هو الذي ينتج خطاباً ظاهره أنه مدح وباطنه أنه ذم. من هنا نستطيع أن نعود اختزال التطبيقات على الشعر دون غيره هذا ما جعلني أركز على طرح الغذامي إلا أن طرح السريحي وعالي القرشي يلتقيان مع هذا الطرح

النسقي إلا أن طرح الغذامي يهتم بالتنظير وكأن الورقتين الأخريين كالتطبيق على النسق عموماً لا الشعر بصفة خاصة، الدكتور السريحي في قراءته لهذا النص كان يجمع بين ليلة النسق وبين محور الأساس لهذه الندوة وهو قراءة النص وقد قرأ النص قراءة أعجبتني جداً وأنا أسأل باختصار على مسألة الشك في الرموز التي تدل على الحب المتطرف أربطها حقيقة بمسألة تخص كل الرموز المتطرفة في قيمة من القيم كالشجاعة والحب والكرم؛ وأعتقد أن مسألة الشك في هذه الرموز أنها هي الأولى بالإثبات لأن النسق كما يقول الغذامي خلق هذه الشخصية الفذة في هذه القيمة وهذا ينطبق على المثل عند الدكتور القرشي. في تصوري يا دكتور عالي القرشي أن منبع المثل لا وجود له بل المثل هو الذي أوجد المنبع لا المنبع الذي أوجد المثل؛ وأعتقد أنها تدور في دائرة واحدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدكتور/ سلطان القحطاني

أولاً أقول للدكتور عبدالله الغذامي إذا كنا سنسير على هذه الأنساق التي تقولها فإنا سنقفل إن شاء الله باب الإبداع كما أقفل باب الاجتهاد، ثانياً أود أن أقول إن الشعر والإبداع بشكل عام هما نتائج لظروف الحياة وليس بمسببات. أود أن أقول لماذا كل هذه الأمور ونصب جامها على العرب المساكين كعالم ثالث ولو وجدوا رابعاً لذهبوا إليه وننسى الثقافات الأخرى، وهي موجودة لدى الثقافات الأخرى مثل الأسطورة البابلية فهي أي الأسطورة البابلية تطورت إلى أن وصلت إلى كل شيء ثم صاغها شكسبير في روميو وجوليت ومشت وتقبلها الناس ولم يقولوا إن هذا مثلما نحن نعلق على أدبنا. أود أن أقول إن هناك الاستمتاع بالمصارعة وكرة القدم مثلما قال الغذامي وأود أن أقول إن هذه

الأشياء موجودة فالأسبان يستمتعون بقتل الثيران في مصارعتها وفي الجانب الآخر هناك صيحات تنادي بحقوق الحيوان ولا أحد يسمعه هذا فضلاً عمن يقتل البشر، أعتقد يا دكتور غذامي أن الفحل كيف يحول نفسه إلى أنثى وهو يتغزل بالأنثى وهذا شيء مناقض لكن الذي أعرفه أنه يحول المؤنث إلى مذكر على سبيل التمويه للتمشي مع أحكام المجتمع كما ذكر السرجي وأعتقد أنه يتغاير مع مبدأ الفحولة فكيف نسميه متأنث. أما الاستشهاد بأدونيس وغادة السمان أنه ليس بدليل على الثقافة. أما المبالغة في الأخبار فإنها تحتمل الصدق والكذب وأن ليل المحبوبة لا يلقى الحبيب بل يلقى لوعة البال. أما الدكتور سعيد فأنا أشكره على طرحه الجميل. أما الدكتور عالي القرشي فربما خانتني الذاكرة أو السمع، أعتقد أنك قلت إن الشعر لا يوجد به مثل والحقيقة أن الشعر اعتمد اعتماداً كلياً على المثل وأنت أوردت مثل الزباء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدكتور/ إبراهيم السهلي

لعل تعليقي على هذا امتداد لما قاله الدكتور الرشيد بخصوص الأوراق الثلاثة، أما سؤالي للدكتور الغذامي وأظن أن صدره يتسع لما أقول، إن مشروع النقد الثقافي حقيقة هو ظاهرة من الظواهر التي تعمم الكلام من الأوليات وهو من أصعب الأشياء وربما أنك في المستقبل سوف تدونك من الأوائل الذين بحثوا هذا الموضوع لكن كيف يمكن الدخول أولاً إلى هذه القضية وإن كان الحديث سبق بها والسؤال هو: هل يراد من النقد الثقافي صرف الناشئة والجيل الصاعد عن النقد التراثي وأنت تشبعت به والآن قفزت قفزة هائلة فيصرف هذا الجيل إلى النقد الثقافي وهو لم يتشبع بالنقد التراثي الحقيقي؛ فأنا أود من سعادتكم أن تشفق على هذا الجيل وتبدأ معهم كيف الدخول إلى هذا النقد الثقافي إن كانوا سيجدون أصلاً

إلى النقد التأصيلي. ومسألة العشق الذي ذكره الإخوان أنه بدأ بالفحولة وأنا أقول بيت واحد من الموشح الأندلسي عندما قال الوشاح: **أيها الشادن من علمك بسهام اللحظ قتل السبع**؟ فهذا نمط أما الدكتور السريحي مسألة الصراع حقيقة أنه صراع فطري وإنساني في وقت واحد وليس صراعاً مع النفس أو الروح.

الدكتور/ ....؟

في ظل وجود شواهد وأدلة مناقضة كما ذكرت الدكتورة سعاد المانع والدكتور الهدلق فإن سؤالي ينصب على آليات المنهج الذي يعمل عليه السريحي وبالتالي فإن السؤال قابل أن يتصل بي ويسواه من العاملين وفق هذا المنهج. تساولي هو هل الشواهد تقود إلى النتائج؟ أم النتائج التي يسعى إلى البرهنة عليها تقود إلى شواهدها؟ هل يبحث الباحث عن حقيقة؟ أم تراه يبحث عما يترجم رؤيته إلى العالم؟ هل الباحث لايزال ذلك الباحث المحايد؟ أم أنه أصبح باحثاً مؤدلجاً يحاول البرهنة على رؤيته للعالم من خلال ما يطرحه من دراسات تتسم بالحياد العلمي دون أن تتمثله. وأريد أن أسأل إذا كان الباحث يجد من الشواهد ما يدعم فكرته؛ فهل يعني ذلك تورطه في تجاهل الشواهد المناقضة؟ وهل بالإمكان إثارة الشواهد المناقضة لتوصل إلى نتائج مغايرة مثلما وصل إليه الباحث؟.

الدكتور/ عبدالله الفيفي

منهجياً لا يصح الحكم علمياً على الشعر إلا بإجراء مقارنة بين الشعر العربي والشعر العالمي والثقافة العربية وغيرها للقول بأن هذا نسق عربي وراء الشعر العربي وعندئذ ستعرض أسئلة هل من صنع هولاكو هو

الشعر وهل من صنع هتلر هو الشعر والقائمة تطول ومن ثم نحن بإزاء نسق إنساني عام تغذيه خصوصيات ثقافية مختلفة قد يكون الشعر أحد كوادرها في ظروف تاريخية ما. إن ورقة السريحي في نقده الإبداعي المشعرن يجيب عن ورقة الغذامي فما الذي جنن الشعراء إبان التحول التاريخي للأمة العربية في العصر الأموي؟ لقد جننت نظم الثقافة القهرية المعلنة أو المسكوت عنها الشعراء؛ ومن هنا فأزعم أنهم ضحايا لا أبطال إن الشعر يفترض فيه أن يكون لغة الحرية الإنسانية لكن الثقافة تدجنه وتستغل طاقاته لمصالحها إن النسق العربي الجذر بما يحمله د/ الغذامي على الشعر ويحمله غيره على السياسة هو نسق العقلية الوثنية العربية التي عبرت عنه الآية الكريمة: **﴿إنا وجدنا آباءنا على أمة وإنا على آثارهم مقتدون...﴾** وماعدا ذلك لا أراه إلا وسائل تختلف ولكن لا تكون مصدراً وحيداً كما يراه الغذامي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدكتور/ حمود الصميلي

تحدث الدكتور الغذامي عن الجملة الثقافية المقاييس والتي عبر عنها الجرجاني والنص توخي معاني النحو لا يقصد بها مقاييس النحو الدقيقة ولكن النحو الذي يسمح بهذه المقاييس بالتقديم والتأخير والحذف والإضافة والأشياء الأخرى التي تعطي الجملة النحوية سمات الجملة الثقافية هي مزيج من الاثنتين.

الدكتور/ صالح زياد الغامدي

إن الاستماع للدكتور الغذامي فيما يطرحه عن النقد الثقافي على الأقل فيما أشعر به أنا فهو يطرح لنا نظر الإنسان النسق كجبروت لا يمكن

أن يكون له حرية الإرادة والفعل وجبروت النسق في مثل هذا التصور يعادل في نظري جبروت التاريخ على سبيل المثال حتى ما يحمله القدر في نظر بعض الفرق العقدية. وهناك مسألة ثانية ينبغي أن يكون هناك مقارنة تتعلق بالعشق؛ ولعل كتاب «فن الحب» ومسألة القصص الرومانسية التي شاعت في أوروبا كثيراً من مفاهيم العشق العربية ينسحب عليها تماماً؛ ويبدو أنها تلغي إلى الثقافة وتحول الوضع من اللغة إلى الثقافة وربما دعم الشعر؛ واعتبار سنان الرمح للفعل وللحركة إلى الحركة المضادة تماماً لهذا الشعر والقضية من هذا الجانب ممتعة من حيث بروز مسألة الثقافة الآن كمناط اهتمامنا.

الأستاذة/ الجوهرة المعيوف

أقول إذا ربطنا ما جاء بورقة السريحي من أن انتشار ظاهرة مجانين الحب ارتبطت بظهور الإسلام وانتشاره وإذا ربطنا بأن المجنون تحدى القيم الاجتماعية وأقل ما يجدر منه الحديث عن محبوبته وإن كان بين يدي زوجها وقد يئس منها أقول إذا ربطنا هذين الأمرين هل لنا أن نقول ألا يكون حكم إطلاق الجنون على الشاعر سواء باختياره أم من قبل الإخرين تسمية مما يذهب إليه سواء على صعيد الشعر أو تصرفاته أي يمكن أن نقول الجنون بالاختيار أيضاً؟ أقول هل يمكن أن يكون ذلك مخرجاً لتقبل ذلك التجاوز في مجتمع إسلامي؟ وقد أثار ما يحدث الآن في محاكم الغرب التي تخرج المجرم بالقضايا العنيفة بريئاً تخرجه من بوابة الجنون فلا أدري هل هذا تصديقاً لما يبدو من المجنون في المجتمع.؟ سؤال عن ورقة السريحي وهو بالنسبة لابن القيم عن إخلاص الحب شركاً لكونه صرفاً للحب الخالص لغير الله في أن العبد مطالب بأن يكون الله ورسوله أحب إليه مما سواهما؛ فهل كان سباقاً في هذا الحكم؟

الأستاذ/ فيصل الجهني

سؤالي إلى الدكتور الغذامي: هل الأدوات والمنهجيات النقدية المستخدمة في النقد الثقافي هي نفسها المستخدمة في النقد الأدبي؟ وإذا كان ذلك كذلك فلماذا أفضت الأدوات والمنهجيات النقدية في النقد الثقافي إلى أنساق ثابتة بينما أفضت الأنساق في النقد الأدبي إلى أنساق متغيرة ومتحولة؟

الدكتور/ السيد إبراهيم

في قضية العاشق والمعشوق والسؤال لكلا الدكتورين الفاضلين الغذامي والسريحي؛ فأقول ليس العشق وحده الذي يؤدي إلى فصل العاشق والمعشوق ولكن الوشاية تفضي إلى هذا؛ وهذا ما ظهر في قصة عروة بن حزام مع عفراء. بعض أصحاب المذاهب تفسر ذلك بأن هناك قاعدة تقضي بأن الحريص محروم وقد رأوا من هذه المسائل قواعد فقهية لكن الظاهرة تكون في الثقافة العربية وأنا سمعت أو قرأت قديماً أن عبدالله بن عمر قضى عليه عمر بن الخطاب رضي الله عنهما بأن يطلق زوجته لما وجده واقعاً في هذا الإلحاح الشديد على حبها حتى ملكت عليه نفسه. عمر نفسه يفعل بنفسه هذا الشاعر في العصور العربية القديمة كثر ما يذكر المحبوب يقول الشاعر: فصرم حبلها إذا صرمته... وهذا كثير في الشعر العربي لأن الشاعر يستعين بالناقة والنسيان كأداة تفصل بينه وبين المحبوب لا يترك نفسه للأحزان حتى لا يفضي به الذكر الدائم للمحبوب إلى انحلال النفس وضياع العفو والتصميم؛ ومفكرو الإسلام يعدون العشق نوعاً من المال وإني أذكر أني قرأت عند السيوطي جملة واسعة من النصوص أوردها عن علماء الإسلام الذين عدوا العشق هكذا العشق الذي يرى صاحبه الحياة مرخصة في معشوق بعينه لا يتجاوزه، وهو موجود في

الآداب الأخرى فهي ظاهرة عامة. والسؤال هل يمكن إذاً أن نرد هذه المسألة إلى فكرة المثلث الأوروبي.... وعقدة الخصام التي تقضي بين الطفل والأم وهذا عند علماء التحليل النفسي أمر ضروري في دخول الطفل في العالم الاجتماعي وأمر ضروري لصحته النفسية وإلا فهو سهاد والانقطاع عن الحياة برمتها وهو ضرب من الجنون.

الأستاذ/ معجب العدواني

أعتقد أن حديثنا عن التطبيقات التي يمارسها د/ الغذامي لن تضيف ولن تقدم وأظن أن د/ الغذامي يعرف ذلك جيداً إذا اعتبر أنه أضاف ما أطلق عليه النسق المضمر وهذا من صلب النظرية ومن خلال هذا النسق المضمر بإمكاننا دفع النظرية إلى الأمام، النظرية في فكرة الاستجابة الجماعية وقضية الظاهر والباطن والتي أضافها الغذامي في ورقته وتطبيقه في خطاب العشق في الأدب العربي أو في الثقافة العربية هي نماذج أو انعكاس مرآوي للنسق المضمر وأعتقد أنها ستصبح كل هذه المصطلحات التي أضافها الغذامي في ملحقات بما أطلق عليه النسق المضمر، قضية أخرى تشغلني وهي أن الأدوات والمرئيات الألسنية انطلاقاً من مصطلح الجملة ومصطلح النسق ولا أجده استغل هذا المشروع بإضافة لها مصطلحات جديدة غير مصطلح الشعرنة مع أن غالبية المشروعات الجديدة مصطلحاتها وآلياتها. أما الدكتور السريحي في طرحه لقضية دولة العقل والهوى، فإنني أراه في تناولاته في السنوات الأخيرة وكأنه يبتعد عن النص الإبداعي الحديث بشتى فروعه ينزوي إلى التراث القديم وليستخرج منه مثل هذه النصوص ويراجعها؛ ويعتبر ما قام به د/ السريحي اليوم هو في منطقة النقد الأدبي والنقد الثقافي أم يرى أنه لازال في منطقة النقد الأدبي أم هو في منطقة أخرى!؟ حبذا لو وضح لنا ذلك.

أما الدكتور القرشي فقد أثار موضوع الأمثال؛ وأظن أن الأمثال في تصوري أن حكاية المثل تعد أهم من المثل نفسه؛ لأن حكاية المثل كما أظن تبقى في الذاكرة وهي التي توجد صوراً وصيغاً جديدة وعديدة في الأمثال.

ردود على المشاركين على المداخلات
الجلسة الرابعة

الدكتور/ عالي القرشي

سؤال د/ ناصر الرشيد عن التحول في مسألة موت المؤلف أحياناً تؤخذ الصورة عن الشخص بغير ما يطرح وأحياناً تعمم فمسألة موت المؤلف إذا كان مقصوداً بها عدم أخذ المؤلف حكماً على نصه وعلى مقصدية نصه فهذا أمر نشترك فيه مع كثير لكن إذا كنا نغالي أن يكون للمؤلف علاقة مع نصه قد تكون مضمرة علاقة مع الثقافة التي أنتجت هذا النص فأظن أن هذا أمر نراجعه دائماً ونراجع مقولات الثقافة والتأليف لجمع النصوص. أما الدكتور ربيع فيسائل عن المثل هو الذي أوجد المنبع؟ هذا الأمر في كثير من النصوص، وحول حكاية الشعراء تجد ما يعطيك قناعة أن هذا المثل وهذا الشعر. وهذه الحكايات أنشئت لتبرير مقولة ما فنتصور حكاية تنشأ لبيت من الشعر ودكتور سلطان يقول إن الشعر لا يوجد به مثل، الشعر يحتضن الأمثال ويرمز بالأمثال مثل قول كعب بن زهير:

كانت مواعيد عرقوب لها مثلاً   وما مواعيدها إلا الأباطيل

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مآخذ ابن معقل الأزدي

على شراح ديوان

أبي الطيب المتنبي

ARCHIVE

محمد بن عبدالرحمن الهدلق

ابن معقل الأزدي أديب، وناقد، ونحوي، وعروضي، عاش في القرنين السادس والسابع الهجريين، فقد ولد بحمص عام 567هـ وتوفي بدمشق عام 644هـ. وأشهر ما عرف من مؤلفاته «كتاب المآخذ على شراح ديوان أبي الطيب المتنبي». وله بالإضافة إلى ذلك ديوان شعر مفقود، وقد وصلت إلينا مقطعات من شعره. كما أنه قد نظم كتابي أبي علي الفارسي «الإيضاح والتكملة» شعراً[1]. وكتاب المآخذ على شراح ديوان أبي الطيب المتنبي يتضمن نقداً لشروح خمسة من مشاهير شراح ديوان أبي الطيب المتنبي وهم: ابن جني، والمعري، والتبريزي، وأبو اليمن الكندي، والواحدي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد اختار ابن معقل الأزدي هذه الشروح الخمسة، رغم وجود غيرها، لأنها هي الأشهر في عصره، وهي الأكثر تداولاً بين دارسي الأدب. ومع اعتراف ابن معقل بفضل من قاموا بتلك الشروح فإنه يرى أنهم «قصروا في بعض المعاني فهدموا بها تلك المباني، وأشكل عليهم بعض الأبيات فخفيت عنهم تلك الآيات»[2]، فكان ذلك حافزاً له إلى تأليف هذا الكتاب الذي أراد به أن «ينبه على ما أغفلوه، ويهدي إلى ما أضلوه، ويبين ما جهلوه»[3]، وقد أبدى ابن معقل في مقدمة كتابه احتراماً لأولئك العلماء وتقديراً لما قاموا به من جهد، فلقد قال: «من غير أن أكون زارياً عليهم أو مهديَ اللوم إليهم كيف وقد سَهَّلت أقدامهم من وعره، وبينت أفهامهم من سره، فأصابوا الجم الغفير، وأخطأوا النزر اليسير»[4]. وسنرى، فيما سيأتي، ما إذا كان ابن معقل قد التزم بما

أعلن عنه في هذه المقدمة من عدم الزراية بأولئك العلماء وعدم اللوم لهم، أم أنه قد نسي تماما ما قاله في هذه المقدمة.

وقد كان هدف ابن معقل من تأليف هذا الكتاب هو الأخذ بيد طالب الأدب ليعرف كيف تُتَدارس النصوص الغامضة، وكيف تستخرج معانيها حتى يتمكن بعد ذلك من إدراك معاني بقية أشعار أبي الطيب مما لم يتعرض إليه ابن معقل، يقول:

«فإذا وقف الطالب على هذا المختصر، وتأمله ممعناً فيه النظر تبين أن قد حُلت له تلك المعاني المشكلة، وفتحت له تلك الأبواب المقفلة، وتناول بعد ذلك ما سواها في هذه الشروح على ثقة بالصواب»[5].

ولم ينس ابن معقل في هذه المقدمة أن يتحدث عن دور الناقد الذي صقلته التجربة وإدامة المدارسة فأصبح يغوص على المعاني ويدرك خفاياها على العكس من بعض من يدعي معرفة معاني الشعر وهو لم يسلح نفسه بالثقافة الواسعة وإنما اقتصر على جانب واحد من جوانبها، يقول ابن معقل:

«والخطر الذي تجشمته والعبء الذي تحملته مرام بعيد، وسقام شديد، ليس من شأن من استنفد عمره في معرفة وجوه الإعراب، واستفرغ جهده في ضبط لغة الأعراب، ولا من نظم أبياتاً في صدر كتاب أورَدَّ جواب، أو استزارة صديق، أو استهداء رحيق، وما أشبه ذلك مما لم ينعم فيه النظر، ويتعب فيه الفكر. ولكن هذا من شأن من أطال معاركة المعاني والقوافي، فبات منها على مثل الأشافي ودفع إلى سلوك مضائقها، وحماية حقائقها، وجاب سهولها وحزونها، وراض ذلولها وحرونها... وفجر أنهارها وعيونها... فإذا وصل إلى هذه الفضيلة ورقي هذه الرتبة الجليلة، وأحس من نفسه بلوغ كمالها، وإحراز خصالها فعند ذلك فليتعاط شرح أشعار الفحول، وليعان استنباط معاني فروعها والأصول،

وإحكام علم جُملها والفصول، ولست بمدع إدراك هذه المنزلة، وإحراز هذه التكملة، ولكني حاكيها لعلي ممن يدانيها، ويُبْلي فيها...»[6].

إن ابن معقل هنا يعيد إلينا النقاش الحاد الذي كان يدور بين النحاة واللغويين من جهة، وبين الشعراء ونقاد الأدب من جهة أخرى، فإن هؤلاء الأخيرين كانوا يرون أن النحاة واللغويين ليسوا مؤهلين للحكم على الأدب؛ لأن أدواتهم مقصورةٌ على معرفة الصحة والخطأ، ومعاني الشعر ومراميه البعيدة تتجاوز مسألة الصحة والخطأ إلى مناحيَ دقيقة المسالك خفية المرامي. ومقولة البحتري في الإمام اللغوي ثعلب وحُكمه على الشعر ذائعة مستفيضة[7].

وكما هو واضح من عنوان كتاب ابن معقل فإنه مخصص للمآخذ على شراح ديوان أبي الطيب المتنبي، ولهذا فلن يجد القارئ فيه إلا القليل مما يتفق فيه ابن معقل مع هؤلاء الشراح، والسبب يعود إلى أن الهدف من تأليف الكتاب هو ذكر المآخذ وليس إيراد ما يتفق ابن معقل معهم عليه، وسنورد فيما يلي نماذج من مؤاخذاته لهؤلاء الشراح ثم نتبع ذلك بنماذج من تأويله لبعض الأبيات في ضوء مراد الشاعر واحتمالات النص.

أولاً: مآخذ ابن معقل على شراح الديوان:

1) مآخذه على شرح ابن جني:

ابن جني عالم لغوي مشهور، ألف كتباً كثيرة من أشهرها كتاب الخصائص، وكتاب سر الصناعة، وكتاب المنصف، كما أنه مهتم بالأدب. وقد كانت تربطه بالمتنبي علاقة وثيقة فقد قرأ عليه الكثير من شعره، كما أنه قد شرح ديوانه شرحاً مشهوراً عنوانه: «الفسر»، وقد نشرت بعض أجزاء هذا الكتاب. أما البقية فلازالت تنتظر النشر»[8].

ويهتم ابن جني - وهو من أوائل شراح ديوان أبي الطيب - إن لم يكن أولهم بالجوانب اللغوية، والنحوية، والعروضية، كما أنه يهتم بالمعنى العام للأبيات، وقد أكثر ابن جني في شرحه من الإحالة على أبي الطيب المتنبي حيث يقول ما معناه: وقد سألته عند القراءة عليه عن كذا فأجاب بكذا[9]. وهذه الصلة المباشرة بأبي الطيب أعطت شرحه أهمية كبرى، فقد أكثر الشراح من النقل عنه والإحالة عليه. ولا غرابة في أن يوفق ابن جني في شرحه فهو عالم مشهور عرف عنه الجلد، والذكاء، وسعة الاطلاع، والدربة. ولكن ابن معقل، وربما من واقع موقفه الذي أعلنه في مقدمته من أن الحكم على الأشعار ليس من اختصاص النحاة واللغويين، بل ولا حتى من اختصاص عامة الكتاب، نجده يقسو على ابن جني، ولعل هذه القسوة ناتجةٌ في الأساس عن إكبار منه لابن جني والمنزلة التي تبوأها في ميدان اللغة العربية. فإن ابن معقل إذا ما وجد أن ابن جني قد أورد تفسيراً غير جيد بينما توجد تفسيرات أخرى أبلغُ منه وأجودُ يلومه على إخفاقه في إدراك المعاني. ولم تقف مآخذ ابن معقل لابن جني على مسألة إدراك معاني الأبيات فقط بل إنه يعترض على بعض تخريجاته النحوية واللغوية، وهذا أمر لافت للنظر أن يجرؤ عالم متأخر على تخطئة ابن جني. ويذكر ابن معقل أن ابن جني في شرحه لديوان المتنبي «قد طول في الشواهد وقصر في المعاني»[10]، كما يذكر أن «طبعه تكثيرُ الكلام، وغرضَه تكبيرُ الكتاب فما يبالي بعد ذلك أخطأ أم أصاب»[11]، ويذكر أيضا أن طريقته المألوفة هي «كثرة الكلام بالتمويه والإيهام»[12]. فمن مآخذ ابن معقل على ابن جني فيما يتعلق بفهم مفردات اللغة ما أورده ابن معقل في تعقيبه على شرح ابن جني لبيت المتنبي:

ألا أيـها الـقَـيْـلُ المقـيـمُ بِمنبجٍ   وهمته فوق السماكين توضع

فقد قال ابن جني: إن القيل دون الملك، وقد عقب ابن معقل على ذلك قائلاً:

«بل القيل الملكُ نفسه، وكذلك قال ابن السكيت: والقيل: الملك من ملوك حمير. وقال ابن فارس: أقوال حمير ملوكها. وقد وافق ابن حماد ابنَ جني فقال في القيل مثْلَ قوله، وهو مأخوذ منه. وكأن ابن جني أخذ ذلك من الاشتقاق من قولهم: فلان يتقيل أباه، أي يتبعه، فجعله يتبع الملك بمنزلة الرِّدف للملك. والاشتقاق صحيح، إلا أنه من أن الثاني يتبع الأول. ومنه أيضا تبابعة اليمن لأنه في معناه. ولم يذكر ما قال ابن جني الخليلُ ولا ابنُ دريد»[13].

ومن هذا النوع من المآخذ أيضاً ما أورده ابن معقل في تعقيبه على قول ابن جني في تعليقه على قول المتنبي:

أيْدٍ مقطعة حَوالـيْ رأسه　　　وقفا يصيح بها ألا من يصفع

فقد ذكر ابن معقل أن ابن جني قد قال: «الصفع ليس من كلام العرب، وقد أُولِعَت به العامة فقالوا: صفعته، أصفعه، ورجل صفعان؛ كأنه دخيل مولد لا أعرف له في اللغة أصلا»[14]. وقد عقب ابن معقل على ذلك قائلاً:

«قد ذكره الخليل قال: يقال صفعت فلانا أصفعه صفعاً إذا ضَرَبْتَ بجُمْع كفك قفاه، ورجل مصفعانيٌّ: يُفْعَلُ ذلك به.

وأما استشهاده على «حَوَالَيْ» بقوله:

فلو كنت مولى العز أو في ظلاله　　　ظلمت ولكن لايَدَيْ لك في الظلم

وأنه لجرير، فليس له وإنما هو للفرزدق يخاطب به عمر بنَ لجأ، وكان قد رفده بأبياتٍ يهجو بها جريراً ففطن أنها للفرزدق...»[15].

ومن مآخذه على ابن جني ما ورد في تعقيبه على شرح ابن جني لقول المتنبي:

كاثَرَت نائلَ الأمير من الما　　ل بما تولت من الإيراق

فقد قال ابن جني: «الإيراق مصدر أورق إيراقاً. يقال أورق الصائد إيراقا إذا لم يصد. قرأت على محمد بن الحسن عن أحمد بن يحيى لجرير:

إذا كحلن عيونا غير مؤرقة　　ريشن نبلا لأصحاب الصِّبَا صُيُدا»[16]

فقد قال ابن معقل معلقا على قول ابن جني:

«إنما جعل الإيراق من أورق... إذا لم يَصِدْ، لأنه رباعي نحو: أوعد إيعاداً وأكرم إكراماً. ولم يجعله من أرِقَ، وهو عدم النوم لأنه ثلاثي لا يكون على ذلك، بل يقال إرِقَ أرَقاً.

فيقال: أيها النحوي التصريفي! ليس هذا من أرِق ولا مصدره إفعالٌ، وإنما هو من آرَقَ: فاعَل، ومصدره فِعَّال، يقال: آرق، يوارق إرَّاقا كما يقال قاتل يقاتل قِتَّالاً. وقيل إيراقٌ كما قيل: قيتالٌ، أبدلت الياء من حرف التضعيف طلباً للتخفيف. أو يكون مُعدى بالهمزة: أأرَقَ على وزن أفْعل فمصدره إفعال كما يقال: ألم زيد وآلمه عمرو إيلاما، كذلك أرِق وآرقه إيراقا»[17].

أما مؤاخذته لابن جني في فهم معاني الشعر فإنها كثيرة جداً وهي تكشف عن طول باع ابن معقل في فهم الشعر وقدرته على استنباط المعاني المتعددة التي تتحملها لغة الشعر. ويثور ابن معقل على ابن جني إذا ما وجده يخفق في فهم بعض المعاني فيسخر منه ومن فهمه ويبدي استغرابه من الشراح الآخرين الذي يأخذون عن ابن جني.

لقد قال ابن جني في شرحه لقول المتنبي:

أحببت بِرَّك إذ أردتُ رحيلاً　　فوجدت أكثرَ ما وجدت قليلا

«هذا البيت يحتمل معنيين: أحدهما: أن يكون أهدى إليه شيئاً

كان أهداه إليه صديقه الممدوح، فيكون هذا استعمالا لما ركَّبَهُ ابن الرومي في قوله:

أي شيء أهدي إليك وفي وجـ ... هك من كل ما تُهْوديَ معنى
منك يا جنة النعيم الهدايا ... أفأزجي إليك ما منك يُجنى

إلا أن المتنبي أخبر أنه أُهْدِيَ إليه ذلك الشيء بعينه، وابن الرومي قال: كيف أهدي إليك ما من عادَةِ مثله أن يهدى منك، فبينهما فصل لطيف، فهذا أحد المعنيين.

والمعنى الآخر أن يكون أراد أني جعلت ما من عادتك أن تهديه إليَّ وتزودنيه وقت فراقك هديةً منِّي إليك ، أي أسألُكَ أن لا تتكلفه لي. والقول الأول أشدُّ اتساقا وأظهر، والقول الثاني أقوى وألطف»[18].

وقد عقب ابن معقل على هذا الذي أورده من كلام ابن جني بقوله:

«انظروا - هداكم الله - إلى إرسال عنانه في الضلال، وإقامته لصُوَرِ المحال، وذكره لهذين الوجهين القبيحين اللذين لم يَصْدُرا إلا عن قبح فَهْمٍ، وخبط في ظلم الشك ورَجْم. وما العجب من تفسيره هذا وحده بل العجب من الجماعة الذين جاءوا بعده يقتصون في ذلك أثره ويسلكون سبيله.

والمعنى أني أحببت برَّكَ إذ أردت الرحيل عنك ، يخاطب الممدوح، فوجدت أكثر ما وجدت من المال، ومما يحسن أن يُهْدَى قليلا بالإضافة إلى ما يصلح وما يكون على قدرك، ورأيت رغبتك في المكارم، فجعلتُ الذي تهديه إليَّ هدية مني إليك لأنك ترى وتعتد الذي تعطيه كأنك تعطاه، وهذا من قول زهير:

كأنك تعطيه الذي أنت سائله ....

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد بسطته في موضع آخر من هذا الكتاب بسطاً تاماً، وذكرت ما جاء من قوله مثْلاً له »[19].

والإشارة هنا هي إلى ما ذكره في مآخذه على شرح التبريزي الذي تبنى رأي ابن جني[20].

ومآخذه على ابن جني كثيرة وهو يتهمه بعدم فهم معاني الشعر، وأن الشعر ليس من صنعته[21]. ويختم ابن معقل مآخذه على ابن جني بقوله معقباً على شرح ابن جني لهذا البيت:

بعزم يسير الجسم في السرج راكباً به ويسير القلب في الجسم ماشيا

«ما كان أغناك عن التعرض لشرح معاني الشعر، وأنت فيها بهذه المنزلة، وأحوج هذا الديوان إلى غيرك! ولو كان تصرفك في المال كتصرفك في المعاني لكان ينبغي أن يُحْجَر فيه عليك، ويُؤخذَ به على يديك، ولقد أخطأت سبيل هذا المعنى، وتجاوزت طريقه فأنت في واد وهو في واد »[22].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

2) مآخذه على شرح المعري:

ألف أبو العلاء المعري شرحا لديوان أبي الطيب المتنبي عنوانه: «اللامع العزيزي»، ويذكر محقق كتاب المآخذ الدكتور المانع أن الشرح لازال مخطوطاً[23]. وأبو العلاء المعري شاعر وأديب وناقد، ولهذا فإن ابن معقل الأزدي قد عامله برفق ولم يتجرأ عليه كما تجرأ على ابن جني، وإن كان لم يسلم من بعض رشقاته.

ويمكن إجمال مآخذه على أبي العلاء المعري فيما يلي:

1) يقول إنه يذكر معنى بعض الألفاظ والعبارات عند الشرح ويترك أخرى لايشرحها رغم أنها تحتاج إلى شرح، وذلك مثل ما نجده في شرحه لقول المتنبي:

مبارك الاسم أغرُّ اللقب　　　كريمُ الجِرِشّى شريفُ النسب

فقد شرح معنى الجرشى، وأغر اللقب، «ولم يذكر معنى «مبارك الاسم» وكان الأولى أن يذكره ويبدأ به وهو «عَلِي» مشتق من العلو والعلو مبارك»[24].

ومثل ذلك ما ورد في شرح أبي العلاء المعري لقول المتنبي:

وتغبطُ الأرضُ منها حيث حَلَّ به　　　وتحسُدُ الخيلُ منها أيُّها ركبا

فقد شرح أبو العلاء معنى غبط وحسد، وقد آخذه ابن معقل في أنه لم يذكر «لم خص الأرض بالغبط، والخيل بالحسد، وذلك أن التنافر والتزاحم والتقاتل يقع بين الحيوان في كثير من الأشياء التي يقع الاشتراك فيها فيوجب التحاسد، وهو أن يقصد أحدها أخذه والاستيلاء عليه دون الآخر، وليس كذلك الجماد كالأرض، فخصها بالغبط دون الحسد، وخص الخيل التي هي من الحيوان بالحسد»[25].

2) يرى ابن معقل أن أبا العلاء جعل جُلَّ مقصوده في ديوان المتنبي «شرح كلمة حوشية، أو نادرة غريبة، فَقَلّما يتعرض فيه لذكر معنى مشكل، أو ينبه فيه على صناعة بديعة»[26].

3) يأخذ عليه أنه أحيانا لا يزيد في شرحه على إعادة كلام المتنبي وبخاصة إذا كان في البيت إشكال ولم يفهم معناه[27].

4) يُخَطِّئُ ابنُ معقل أبا العلاء المعري في شرح معاني بعض المفردات اللغوية، كما أنه يخطئه في اشتقاق بعض الألفاظ، فقد استشهد أبو العلاء المعري على شرح أحد أبيات المتنبي بقول الأسدي:

بكى جزعاً من أن يموت وأجهشت　　　إليه الجِرِشّى وارْمَعَلَّ خنينها

وذكر أبو العلاء أن «الخنين هاهنا الأنف»، وقد خطأه ابن معقل في

قوله هذا وقال إن هذا «غير صحيح، بل الخنين: مصدر خَنَّ يخن خنيناً، وهو صوت يخرج من الأنف عند البكاء قال الشاعر:

وقلت لعبدالله إذ خَنَّ باكياً تَعَزَّ وماء العين منهمر يجري»[28]

كما أن أبا العلاء قد فسر كلمة «مُسَوَّمات» في قول المتنبي:

فدتك الخيل وهي مُسَوَّمات وبيضُ الهند وهي مجردات

وقال إنها إذا وصفت بها الخيل احتملت وجهين:

«إنها عليها سمة، والسمة: العلامة.

والآخر وهو المراد في هذا الموضع: أنها المرسلات في الغارة، من قولهم خلّه وسَوَمَهُ، أي وذهابه حيث شاء»[29].

وقد اعترض على ذلك ابن معقل ذاكرا أن «المسومة من السَّوْم لا من السِّمَة، وهي العلامة، لأن السمة أصلها وَسْمَة، والوسم غير السَّوم. والصحيح أنها مشتقة من السُّومة، وهي العلامة، ذكرها الزجاج ، وابن فارس. أو من السائمة، أي الراعية، وأسيمت: أُرعِيَت»[30].

5) على الرغم من أن أبا العلاء المعري قد عرف بالذكاء وحدة الذهن، والغوص على المعاني فإن ابن معقل لم يتحرج من وصفه بعدم الفهم، بل إنه قد سخر منه في بعض الأحيان. فقد أورد ابن معقل شرح أبي العلاء لقول المتنبي:

ولولا أن أكْثَرَ ما تمنى معاودةٌ لقلت: ولامُناكا

فقد ذكر أبو العلاء أن المتنبي «إنما يريد مُناهُ التي تخطر بقلبه، لا الأماني التي تُبلَغُ، لأنه يجل عليه أن يتمنى شيئا لم يكن بعد؛ لأن الأماني ربما تَعَلَّلَ بها أخو الهمِّ ومن ذلك قول القائل:

إذا تمنيتُ بِتُّ الليل مغتبطاً إن المنى رأسُ أموال المفاليس»[31]

وعقب على ذلك ابن معقل بقوله:

«انظر إلى هذا التفسير، وتفريقه بين المنى والأماني، وهذا كلام من لم يشم رائحة المعنى الذي أراده أبو الطيب»(32).

كما أنه قد أورد شرح أبي العلاء لقول المتنبي:

قد استشفيتَ من داء بداء وأقتلُ ما أعلَّكَ ما شفاكا

حيث قال:

«يقول لقلبه ، قد استشفيت من داء، وهو فراق هذه الحَضْرَة بداءٍ وهو الوداع، وأقتلُ ما أعلَّك، الذي يشفيك فيما تظن، وهو وداعك»(33).

فقد علق ابن معقل على ذلك بقوله: «وأقول: لم يفهم المعنى، ومعنى قوله:

قد استشفيتَ من داء بداء ....

أي: من فراق أهلكَ بفراق عضد الدولة ، وهو أعظم منه ، وهذا مثل قوله (الشاعر):

.... كالمستغيث من الرمضاء بالنار

وضد قوله (الشاعر):

.... أنا الغريق فما خوفي من البلل(34)

وقد أورد ابن معقل تفسير أبي العلاء لقول المتنبي:

ولا يشتهي يبقى وتفنى هباته ولا يسلم الأعداء منه ويسلم

الذي يقول فيه: «يقول هذا الممدوح، لا يشتهي أن يسلم ويسلم

أعداؤه، ولكن يريد أن يسلم في نفسه، ويهلك جميع أعدائه»[35]، ثم عقب ابن معقل ساخرا «تأمل هذا الذكاء، وهذه الفطانة بهذا التفسير، والمعنى في قوله:

.... ولا يسلم الأعداء منه ويسلم

أي لايريد مُسَالمة الأعداء، ومواَدَعَتُهم ضعفا وجبنا وخوفا منهم، وكراهة للقتال، والتقدير: لا يريد أن يسلموا منه ويسلمَ منهم، فحذف «منهم» للعلم به»[36].

ويشتط ابن معقل في مؤاخذته لأبي العلاء المعري، ويتجاوز التسامح الذي عرفته الدراسات الأدبية عادة، فَيَصِمُ أبا العلاء بالجهل والكفر المحض، وذلك أن أبا العلاء قد فسر قول أبي الطيب المتنبي:

وجائزةٌ دعوى المَحَبَّةِ والهوى   وإن كان لا يخفى كلامُ المنافق

بقوله: «أن عادة بني آدم أن يُظهروا المودة، وفي النفوس غيرُها، إلا أن ذلك جائز؛ لأن العادة جرت به. وادعى أن كلام المنافق غيرُ خافٍ، وإنما يظهرُ نفاقه في بعض الأوقات، ورُبَّ منافق اتخذه الغرُّ، وَحَسِبَ أنه الصديق المخلص»[37].

وقد علق ابن معقل على كلام أبي العلاء المعري بقوله:

«انظروا إلى كلام هذا الشيخ وقوله: «إن عادة بني آدم أن يُظهروا المودة وفي النفوس غيرها» ودخول الأنبياء، والأئمة الصالحين في ذلك، وهو النفاق بعينه، ثم أردفه بقوله: «إلا أن ذلك جائز لأن العادة جرت به» أي: جائز منهم النفاق، وعلله بجريان عادة النفاق منهم، وهذا القول جهل بل كفر محض»[38].

3) مآخذه على شرح التبريزي:

ألف أبو زكريا التبريزي (ت 502) شرحاً لديوان أبي الطيب المتنبي عنوانه «الموضح»، وهو لما يزل مخطوطا حسبما أوضح ذلك محقق الكتاب[39]. ومآخذ ابن معقل على الخطيب التبريزي شبيهة بمآخذه على من سبقه من الشراح فهي تَنصَبُّ على أمور نحوية[40] أو عروضية[41]، كما تتضمن وجهات نظر حول تفسير بعض الأبيات، والتماس مخارج لأبي الطيب المتنبي لكي يسلم من التناقض الذي أخذه عليه التبريزي[42]. وفي خلال هذه المناقشات تطرق ابن معقل عرضا إلى بعض القضايا النقدية مثل: عناية العرب بالألفاظ والمعاني[43]، والمبالغة[44]، والسرقات الشعرية[45]، والمجاز وأهميته[46]، وتأويل الشعر وما ينبغي أن يقوم عليه[47].

فمن بين ما أخذه التبريزي على المتنبي وقوعه في التناقض ما بين قوله:

إن كنت ظاعنة فإن مدامعي   تملا مزادكم وتروي العيسا

وبين قوله:

ولا سقيتُ الثرى والمزنُ مُخْلِفُهُ   دمعا يُنَشِّفُهُ من لوعة نَفَسِي

وذلك أن المتنبي ذكر في البيت الأخير أن نَفَسَهُ يُنَشِّفُ دموعه، بينما ذكر في البيت الأول «أن مدامعه تملأ المزاد، وتُروي العيس، وهذا يدل على كثرتها، وما عدمت الشعراء مثل هذا، وأنشد بيت زهير:

قف بالديار التي لم يَعْفُهَا القِدَمُ   بلى وغيرها الأرواح والديم

وقال إنه رد على نفسه، وإن كان يمكن أن يُخَرَّجَ معنى قول زهير على غير الرد»[48].

وقد اعترض ابن معقل على مؤاخذة التبريزي للمتنبي قائلاً:

«إن الذي ذكره لا يلزم أبا الطيب، لأن البيتين من قصيدتين، فلا يُعد فيهما مناقضاً، وكيف وتغزله بامرأتين يجوز أن يختلف حاله معهما في زيادة العشق ونقصانه فتختلف حالُ دمعه بكثرته وقلته. والذي ذكره من التناقض في قول المتنبي لا يشبه بيت زهير؛ لأنه معدود في محاسن الشعر لا في عيوبه، وذلك النمط يسمى الاستدراك»(49).

واعتراض ابن معقل هنا على مؤاخذة التبريزي يشير إلى اطلاعه على رأي قدامة ابن جعفر في التناقض فإنه يرى أن التناقض يعد عيباً إذا ظهر في قصيدة واحدة، أما إذا كان في قصيدتين مختلفتين فلا حرج منه(50).

ومن مآخذ ابن معقل عليه أيضاً ما نجده عندما أورد تعليق التبريزي على قول المتنبي:

أوَمَا وجدتم في الصَّرَاة مُلوحة مما أُرَقرقُ في الفرات دموعي

فقد ذكر ابن معقل أن التبريزي قد قال: «وذلك أن دمع الفرح حلوٌ، ودمعَ الحزن ملح»(51).

وقد اعترض ابن معقل على هذا التفسير بقوله:

«وهذا شيء لم نسمع به، إنما قالوا في قولهم: أقر الله عينه، وأسخن عينه. إن ذلك دعاء له وعليه، لأن دمع الفرح بارد، ودمعَ الحزن سُخْنٌ. فأما الحلاوة والملوحة فلم تُسْمَع ولم تُستَعمل. وإنما ذكر أبو الطيب ذلك، لأن الدمع في ذوقه ملحٌ، فأخبر عن كثرة دموعه وشدة بكائه بذكر الملوحة في الماء، وأنه قد أراق في الفرات، مع كثرتها من الدموع،

ما يوجب تغير طعم ماء الصَّرَاة التي هي بعض لها وشِرْبٌ منها ورَدَّهُ من الحلاوة إلى الملوحة. وهذا إغراق في المعنى، وحسن صناعة في النظم»[52].

وهذه المآخذ كما رأينا وجيهة ومقنعة، ولكن حب الاعتراض عند ابن معقل يدعوه أحيانا إلى تمحل تخريجات غير مقنعة كما نرى في تعقيبه على قول التبريزي في شرح قول المتنبي:

وكلما نُطِحَتْ تحت العجاج به   أُسْدُ الكتائب رامته ولم يرِمِ

فقد قال التبريزي: «ليس النطح مما يليق بذكر الأُسْد، وكان الأولى أن يقول: «وكلما صُدمت أو رميت» أو نحو ذلك فيما يليق بعضه ببعض»[53].

وقد عقب ابن معقل على قول التبريزي قائلاً:

«إنه إنما قال» نطحت... به أسد الكتائب «ليُغْرِبَ في الاستعارة، فجعل الأسد تنطحُ، إشارة إلى أن هذه أسدٌ، ليست كالأُسْد المعروفة، إيماءً إلى أنها رجال في أيديها رماح تَنطِحُ بها، بمنزلة النطح بالقرون»[54].

وقد أورد ابن معقل تعليق التبريزي على قول المتنبي:

يُمَشّي به العكازُ في الدَّيْرِ تائباً   وما كان يرضى مشي أشقر أجردا

لقد قال التبريزي: «هذا البيت فيه قلب، وإنما أصل الكلام يمشي في الدَّيْر بالعكاز، إلا أنه لما كانت تؤديه إلى المشي، جاز أن تُجْعَلَ هي الماشية كقولهم: ليل نائم، لما كان مؤدياً إلى النوم»[55]، وعلق ابن معقل على ذلك قائلاً: «إنه لم يرد هذا وإنما أراد أن الدمُسْتُقَ لما ترهب خوفاً من سيف الدولة، مشى معتمداً على عكاز فعل الرهبان، فجعل العكاز لاعتماده عليه، بمنزلة الدابة التي تحمله وتمشي به، بعد أن كان لا يرضى

أن يمشي به فرس كريم، وهذه استعارة ومجاز. فعلى هذا ليس قلبٌ في البيت وإنما هو في الفهم»[56].

والقسوة في النقد صفة بارزة من صفات ابن معقل فلم يسلم منه أحد من الشراح الذين ناقش شروحهم، ومن بين ما قاله عن التبريزي:

«انظر إلى هذا التفسير، ومافيه من قِلَّة التحصيل، وكثرة الجهل باستعارة العرب»[57] وقوله: «إن هذا نَقْدُ غيرِ بصير بجوهر الكلام»[58]، وقوله: «تأمل هذا التفسير الذي لايقوله بصير، وكأنه قد التزم أن لا يصيب معنى فيه أدنى إشكال»[59]. وقوله: «وأعجَبُ من تتبعه له (للمتنبي) دائما من غير عثور على خطأ، أو إظهارِ فائدة، ولكنه يشتهي أن ينخرط في سلك الأدباء، ويجري في حلبة النقاد على الشعراء»[60].

4) مآخذه على شرح أبي اليُمْن الكندي:

ألف أبو اليُمْن الكندي، شيخ ابن معقل الأزدي، شرحاً لديوان أبي الطيب المتنبي عنوانه: «**الصفوة في معاني شعر المتنبي وشرحه**»[61].

ويبدو أن هذا الشرح كان عبارة عن ملحوظات يسيرة على بعض أبيات المتنبي كان القاضي الفاضل قد سأل أبا اليمن الكندي تدوينها فأجابه إلى ذلك، وكتبها بخطه وأهداها إليه[62]. ويذكر ابن معقل أن الكندي «لم يزد فيها من عنده على من قبله من الشراح إلا الشيء اليسير»[63]، ونتيجة لذلك جاءت مآخذ ابن معقل الأزدي على شيخه الكندي قليلة. ويذكر محقق كتاب المآخذ أن شرح الكندي لايزال مخطوطاً[64].

ومن بين مآخذ ابن معقل الأزدي على الكندي ما أورده تعليقا على قول الكندي في بيت المتنبي:

بما بين جَنْبَيَّ التي خاض طيفُها إليَّ الدياجي والخَليُّون هُجَّعُ

لقد قال الكندي: «لا معنى لتخصيصه إياهم بالنوم دون نفسه؛ لأن الخيال إنما يزوره وهو نائم، وما أعلم أحداً أخذ عليه هذا المعنى غيري»(65).

وقد عقب ابن معقل على ذلك قائلاً:

«إن قوله: «وما أعلم أحدا أخذ عليه هذا المعنى غيري» عجيب!! وهذا الواحدي تفسيره أسير وأشهر من الشمس، وهو ينقل منه دائماً، قد ذكره وقال: «إن هذا كالمضادة، لأن «الخليون» وإن كانوا نياماً فهو أيضا نائم حين رأى خيالها، ولكن يجوز أن يكون نومُهُ نَعْسَةً خفيفة وغيره نائم جميع ليله». ولعل الشيخ لم يقف على هذا الموضع، والجيد أن لا يكون أخذ عليه لأن هذا الأخذ غيرُ صحيح، وبيانه: أنه لم يُرد تخصُّصَهُمْ بالنوم دونه، ولا إدخالهم في شيء خرج منه، وإنما قال: أفدي بقلبي التي خاض طيفها إليَّ الدياجي، واللُّوام، أو العُذَّال الخَليُّون من الهوى، هُجَّعٌ، أي غافلون عنه بنومهم، وهذا من قول بعضهم:

راقَبَ الفرصةَ حتى أمكنت ورعى السَّامِرَ حتى هجعا

ويَحْتَمِلُ وجها آخر وهو إخباره أنه نام ونام الخليونَ فخصه بالزيارة دونهم وقد اشتركا في سبب الزيارة فهو يفديه لذلك الاختصاص»(66).

ويأخذ ابن معقل على شيخه وعلى غيره من الشراح اعتماد بعضهم على بعض، وأخذ بعضهم من بعض بدون ما تمحيص وإعمال فكر، فقد علق الكندي على قول المتنبي:

اليومَ عهدُكُمُ فأينَ الموعدُ هيهات ليس ليوم عَهْدِكُمُ غَدُ

بقوله: «يعني بالعهد الوداع، ونعى نفسه إلى نفسه يأساً من حياته

بعدهم فلا غَدَ له. وقوله: «فأين الموعد»؟ استبعاد، ولو قال: «متى» مكان «أين» لكان أحسن. وذكر ابن معقل أن هذا هو الذي ذكره الشراح السابقون وجاء الكندي فتبعهم فيه، ثم عقب ابن معقل على ذلك ساخراً بقوله:

«إن كثيراً من الناس يتبع بعضهم بعضاً في الخطأ استرسالاً من غير تأمل، ولا تدبر، فلا أُشَبِّههم بالعميان المتتابعين المتصلين حَبْلاً، يعثر الأول منهم بحجر صغير، أو يقع في حفر قصير، فلا يتكلم خبثاً ولعنة، ويتتابعون كذلك، وذلك أنهم علموا بالوقوع ولم يتكلموا، ولكن أشبههم بالذباب الذي يقع في اللبن، أو الفراش الذي يلقي نفسه في النار ولا يعلم!

ومعنى هذا البيت وتقديره أنه سأل قبل ذلك أحبته: متى الوصال؟ فقالوا: في غَدٍ، فلما حضر قال: اليومَ عهدُكُمْ بالوصال فأين الموعد؟ أي: في أي مكان. فلا يجوز هاهنا «متى» كما ذكر، لأنهم قد عَيَّنُوا له الزمان بقولهم: «في غد»، فلما حضر سأل بـ«أين» عن المكان الذي يكون فيه الوصل فلما تبين له خُلفُ موعدهم قال:

.... هيهات ليس ليوم عهدكم غَدُ

وهذا مثل قول بعضهم:

في كل يوم قائلٌ لي في غد يفنى الزمان وما ترى عيني غدا[67]

ويرفق ابن معقل بشيخه الكندي ويلتمس له العذر على غير عادته مع الشراح الآخرين فقد أورد ابن معقل تعليق الكندي على قول المتنبي:

من لي بفهم أُهَيْلِ عَصْرٍ يَدَّعِي أن يَحْسُبَ الهنديَّ فيهم باقِلُ

وهو: «قال: قال ابن جني رداً على المتنبي: إن باقلا لم يؤت من

سوء حسابه، وإنما أتي من سوء عبارته، والعذر للمتنبي ظاهر، وهو أنه لولا سوء حسابه، وجهلُهُ به كان عقد ببنانه ثمن الظبي فلم يُفلت منه فصَحَّ جهله بالحساب وهذا الرد لي على رد ابن جني»[68].

وقد عقب ابن معقل على دعوى الكندي بقوله:

«إن هذا الرد على ابن جني قد سبقه إليه الواحدي فقال: - ويعني ابن جني - ليس كما قال، فإن باقلاً كما أُتِيَ من سوء البيان أتي من سوء الحساب بالبنان فإنه لو ثنى من سبابته وإبهامه دائرَةً، وثنى من خنصره عُقْدَةً لم يفلت منه الظبي فصح قوله في نسبته إلى الجهل بالحساب. ولعل الشيخ لم يقف عليه مع كثرة وقوفه على شرحه ونقله منه»[69].

ولم يكن تأدبه مع شيخه مقصوراً على هذين الموطنين اللذين اعتذر فيهما له بل إننا نجده يخرج عن مسلكه الذي سلكه وهو إيراد المآخذ فقط إلى إيراد ما يثني به عليه، فقد أورد شرح الكندي لبيتي أبي الطيب المتنبي:

بعضد الدولةِ امتنعت وعزت	وليس لغير ذي عَضُدٍ يدان
ولا قبضٌ على البيض المواضي	ولاحظٌ من السُّمر اللدان

ثم علق على ذلك قائلاً:

«وأقول: إن هذا موضع حسن، إنما أثبته تنبيهاً للأخذ عنه لا للأخذ عليه، وإن كان التبريزي قد سبقه إليه، إلا أنه زاد بحسن الترتيب عليه»[70].

5) مآخذه على شرح الواحدي:

ألف أبو الحسن علي بن أحمد الواحدي (ت 468) شرحاً على ديوان أبي الطيب المتنبي يقع في جزأين، وهذا الشرح منشور[71]، وقد جاءت

مآخذ ابن معقل على هذا الشرح أطول من مآخذه على كل واحد من الشراح السابقين. ولقد اعترف ابن معقل - كما سبق أن مَرَّ بنا أثناء الحديث عن مآخذه على الكندي - بشهرة شرح الواحدي حيث قال عنه: إنه «أسْيَرُ وأشهر من الشمس»[72]. واعترف أثناء رصده لمآخذه على الواحدي بأن الواحدي أقدرُ الشراح على استخراج المعاني[73]. ولكن هذا الثناء جاء في سياق مؤاخذة بعض الشراح الآخرين، وإلا فإن الواحدي سيظفر بنصيبه من التجريح والتهكم، بل إن ما لحقه منه ربما يفوق ما لحق أيَّ واحد ممن نقدهم ابن معقل.

ومن مآخذ ابن معقل على الواحدي ما ذكره بعد إيراد تفسير الواحدي لقول المتنبي:

اليومَ عهدُكُمُ فأين الموعدُ   هيهات ليس ليوم عَهْدِكُمُ غَدُ

فقد قال الواحدي: «العهد اللقاء، يقول لأحبته عند الوداع: اليومَ ألقاكم، فأين موعد لقائكم؟ ثم التفت إلى سلطان البين فقال: هيهات! بعُدَ ما أطلبه! ليس لهذا اليوم غدٌ، أي لا أعيش بعد فراقكم، فلا غدَ لي بعد هذا اليوم، ولو قال: فمتى الموعدُ لكان أليقَ بما ذكر بعده؛ لأن: «أين» سؤال عن المكان، و«متى» سؤال عن الزمان، ويريد بقوله:

.... ليس ليوم عهدكُمُ غَدُ

أي يوم عهدكم للوداع»[74]

وقد عقب ابن معقل على قول الواحدي قائلاً:

«الكلام فيه تقدير محذوف، كأن أحبته وَعَدُوهُ بالوصال، فسألهم عن وقته، فقالوا: في غَدٍ، فلما حضر قال: اليومَ عَهْدُكُمْ بالوصال فأين الموعد؟ فلما تبين له خلفُ موعدهم استبعد قولهم فقال:

.... هيهات ليس ليوم عَهْدِكُمُ غَدُ

ومثل هذا قول بعضهم:

في كل يوم قائلٌ لي في غدٍ   يفنى الزمان وما ترى عيني غدا

وانظر إلى غلط الواحدي وتخبطه في شرح هذا البيت، وغلطه في المعنى وفي اللغة بجعل العهد اللقاء، وفي قوله: لو قال: «فمتى الموعد لكان أليق» لظنه أن الموعد الزمانُ، وإنما هو المصدر. وكيف يسأل بمتى عن الوقت وهو فيه يعلمه؟ وإنما يَسْأل بأين عن مكان الموعد بالوصال لأنه لا يعلمه، وهذا السؤال كأنه تقريع وتوبيخ لأحبته ؛ لأنه عند الرحيل، وفي ذلك الوقت لا يمكن الوصال»[75].

وقد انتقد ابن معقل بعض التخريجات اللغوية التي أوردها الواحدي ورأى أن العربية ليست من اختصاصه وكان الأولى به أن يقصر جهده على استخراج معاني الشعر. فقد علق الواحدي على بيت المتنبي:

خليليَّ ما هذا مناخٌ لمثلنا   فشُدَّا عليها وارحلا بنهار

وقال: في قوله «فَشُدَّا عليها» نوعان من الضرورة: حذف المفعول، والكناية عن غير مذكور»[76].

وقد انتقد ابن معقل ما ذكره الواحدي قائلاً:

«ما جاءَ مثْلُه في كلام الله – سبحانه – فليس بضرورة فأما حذف المفعول فقوله: ﴿**وأصلح لي في ذريتي**﴾، وأما الكناية عن غير مذكور فقوله: ﴿**حتى توارت بالحجاب**﴾، و﴿**كل من عليها فان**﴾. ولو أعرض عن التعرض للعربية، واشتغل بتفسير المعاني الذي أرصد نفسه له، وجعله المعتمد الذي هو بصدده... لكان أليق به وأَسْتَرَ لَهُ»[77].

وقد أخذ ابن معقل على الواحدي تفسيره لقول المتنبي:

فأوردهم صدرَ الحصان وسَيْفَهُ   فتى بأسُهُ مثلُ العطاء جزيل

وشَنَّ عليه وعلى شراح ديوان المتنبي الآخرين حملة شعواء متهما إياهم بالجهل وعدم الفهم.

لقد قال الواحدي في شرح البيت المشار إليه: «يعني أنهم قُتِلُوا بحضرته وهو راكب، جعلهم واردين صدر فرسه حين أُحضِروا بين يديه وهو راكب، وواردين سيفه حين قُتلوا»[78].

لقد قال ابن معقل معلقا على ما ذكره الواحدي:

«سبحان رَبٍّ أبلى هذا الشعر، بل قائله، بهؤلاء الشراح يتلعبون به كيف شاؤوا تلعب الصبيان ولا يدرون بما يجنون عليه! هذا الواحدي أصلحهم في المعاني وانظر إلى تفسيره هذا وما فيه من الغلط والعمى عن القصد، والذهاب عن الصواب، وكأنه قد التزم أن لا يهتدي إلى إدراك معنى فيه أدنى إشكال! وليس «أَوْرَدَهُم» بمعنى جعلهم يردون سيفَهُ، بل جعل صدر فرسه، وصدرَ سيفه يَرِدُهُم وهم له كالوِرْد، كما يرد الظمآن الماء؛ أي دخل فيهم وخالطهم وحده إقداما ونجدة وجعلهم كالبحر في الكثرة، ويدل عليه قوله فيما بعد:

أغَركُمُ طولُ الجيوش وعرضُها　　　عَلِيٌّ شَرُوبٌ للجيوش أكولُ

وليس في البيت ما يدل على أنهم أُحضِروا بين يديه، لا راكباً ولا راجلاً»[79].

ولقد فسر الواحدي أحد أبيات المتنبي تفسيرا رأى أنه قد انفرد به من بين الشراح وقال: «ولم يفسر أَحَدٌ هذا البيت كما فسرته»[80] فعلق عليه ابن معقل قائلاً:

«أنت مُصدق في قولك، لم يفسر أحد هذا البيت كتفسيرك ولكن في الرداءة لا في الجودة»[81].

كما علق ابن معقل على تفسير الواحدي لبيت آخر بقوله:

«هذا تخليط من أخلاط في الدماغ»[82].

كما علق على رأي آخر للواحدي بقوله:

«هذا الذي ذكره لا يقوله مُحَصِّل»[83].

ولم يكن تهجم ابن معقل مقصوراً على الشراح اللذين تعقبهم فقط بل إنه قد طال آخرين استشهد الشراح بأقوالهم، فقد علق ابن معقل على رأي لابن فُورَّجة أورده الواحدي بقوله: «وقول ابن فَورجة قول الذي يتخبطه الشيطان من المس»[84].

ولم يسلم المتنبي نفسه من لسان ابن معقل، فقد أورد ابن معقل بيتا للمتنبي في عضد الدولة، ولم يورد شيئاً مما قاله الواحدي فيه وإنما انطلق يهاجم أبا الطيب المتنبي لأنه تجاوز الحدود الدينية المرعية، والبيت محل التعليق هو قول المتنبي:

يا أيها الملك المصفى جوهرا　　من ذات ذي الملكوت أسمى من سما

لقد قال ابن معقل: «إن هذا البيت وثانيه ورابعه وخامسه من أقبح الشعر، وأرذل الألفاظ، وأخس المعاني، ولا يصدر مثل هذا إلا عن متهافت في الرأي والعقل، غير متماسك في التقى والدين، وكأنه ينبه على قائله بذلك بل ينادي»[85].

وإذا كان ابن معقل قد قسا على المتنبي في هذا الموطن وفي مواطن أخرى لا يتسع المقام لذكرها فإنه قد أثنى عليه في عدة مواطن، ودافع عنه ضد مؤاخذات الواحدي، ومن ذلك أنه قد ورد على المتنبي كتاب من ابن العميد فارتجل خمسة أبيات في وصف ذلك الكتاب منها قوله:

فأخرق رائيَــهُ ما رأى　　وأبرق ناقِدَهُ ما انتقد

إذا سمع النَّاس ألفاظه　　خلقن له في القلوب الحسد

فقلت وقد فَرَسَ الناطقين　　كذا يفعل الأسد ابن الأسد

وقد علق الواحدي على هذه الأبيات قائلاً:

«لو خرس المتنبي فلم يصف كتاب أبي الفتح بن العميد بما وصف لكان خيرا له! وكأنه لم يسمع وصف كلام قط! وأي موضع للإخراق والإبراق والفَرْسِ في وصف الألفاظ والكتب! وهلاّ احتذى على مثال البحتري في قوله يصف كلام ابن الزيات... أو هَلا رَبَعَ على ظلعِهِ ولم يكن مُعْوِراً تبدو مقاتله»[86].

وقد عقب ابن معقل على كلام الواحدي بقوله:

«لم يكن أبو الطيب ممن يقال له «رَبَعَ على ظلعه» وهو أحذق الناس بأصل الشعر وفرعه، وهو المُسَلَّم إليه قصب السبق على تأخر العصر. وأما قوله: «لو خرس فلم يصف كتاب ابن العميد...» فيقال له لم يكن ليخرس وهو القائل:

ما نال أهلُ الجاهلية كلهم   شعري ولا سمعت بسحري بابلُ

... وإذا كان وقع منه تقصير في هذه الأبيات، فلأنه لم يحتفل بها، ولم يتكلف لها بل قالها بديها...»[87].

وقد وصف ابن معقل المتنبي في موطن آخر بأنه «شاعر عصره، وواحد دهره»[88].

ويستأنس الواحدي كثيرا بشرح ابن جني وينقل عنه، ويؤاخذه أحياناً، وقد لا يستحسن ابن معقل رأي ابن جني فيهاجمه هنا مثلما هاجمه أثناء مناقشته لشرحه، وقد يرتضي رأي ابن جني ويفضله على رأي الواحدي ويدافع عن ابن جني ومن أمثلة ذلك في شرح الواحدي ما نجده في شرح قول المتنبي:

شِيَم الليالي أن تشكك ناقتي   صدري بها أفضى من البيداء

فقد قال الواحدي في تعليقه على هذا البيت:

«قال ابن جني: من عادات الليالي أن توقع لناقتي الشَّك: أصدري أوسع أم البيداء؟ لما ترى من سعة قلبي وبُعْدِ مطلبي. وهذا إنما يصح إذا لم يكن في البيت «بها»، وإذا رددت الكناية في «بها» إلى الليالي بطل ما قال لأن المعنى: أصدري بالليالي وحوادثها، وما تورده عليَّ من مشقة الأسفار وقطع المفاوز، أوسع أم البيداء؟»[89].

وقد رد ابن معقل على الواحدي مفضلاً قول ابن جني على قوله حيث قال:

«وأقول لا يَبْطُلُ ما قال ابن جني برد الكناية إلى الليالي، وقوله أحسن من قولك! و«بها» لها في البيت معنى حسن. يقول: من عادات الليالي أن تُوقع لناقتي الشك، أصدري أوسع أم البيداء؟ أي شيمتها الجورُ عليَّ وإحواجي إلى السير الطويل في الفلاة الواسعة، فتشكك ناقتي: أصدري أوسع بها، أي بسيرها وإعمالها، أم البيداء؟ وذلك أن الناقة يطول عليها السير، وتتسع بها الفلاة، ويتسع بإعمالها صدري، فتشكك أيهما أوسع؟ وإنما ذلك مما تباشره وتعانيه من هذين الأمرين الشاقين فهي أولى من غيره.

ويحتمل أن تكون «بها» بمعنى فيها، وهو راجع إلى الليالي، أي: لما تشاهده في الليالي من سعة الفلاة، وسعة صدري تَشُكّ أيهما أوسع»[90].

وأثناء شرح الواحدي لقول أبي الطيب المتنبي:

إذا ما استَجَبْنَ الماء يعرض نفسه كَرِعن بسبت في إناء من الوَرد

أورد قول أبي الفضل العروضي: «ما أصنع برجل ادعى أنه قرأ على المتنبي ثم يروي هذه الرواية، يعني: استحين، بالحاء، ويفسر هذا

التفسير؛ وقد صحت روايتنا عن جماعة منهم: محمد بن العباس الخوارزمي، وأبو محمد بن أبي القاسم الحرضي، وأبو الحسن الرُّخجي، وأبو بكر الشعراني، وعدة يطول ذكرهم رووا:

إذا ما استَجْبَنَ الماء يعرض نفسه   كَرِعْنَ بشيب ....»[91]

وقد علق ابن معقل على ما أورده الواحدي هنا مدافعاً عن ابن جني ومثنياً على فضله وعلمه حيث قال:

«إن ابن جني لم يقرأ على أبي الطيب مديحَ ابن العميد ومديحَ عضد الدولة، لأنه لم يكن معه في حال توجهه إليهما، ولم يجتمع به بعد رحيله عنهما، وذلك أنه رجع من شيراز يريد الكوفة فقتل في الطريق فلا يؤخذ عليه ذلك من جانب الرواية، مع أن التصحيف لا يحسن بمثله لعلو قدره واشتهار فضله، وهؤلاء الجماعة الذين روى عنهم العروضي، «استجبن» و«بشَيْب» ينبغي أن يكونوا بأرَّجان أو بشيراز، وقد قرؤوا وسمعوا الديوان على أبي الطيب»[92]

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثانياً: تأويله لبعض الأبيات في ضوء مراد الشاعر واحتمالات النص

كما سبق أن رأينا فإن المآخذ التي أخذها ابن معقل على شراح ديوان أبي الطيب المتنبي كثيرة ومتنوعة، وهي تتناول إما إيضاح تفسيرات لم يتنبه إليها أولئك الشراح، أو تضعيفا وربما رفضاً لبعض التفسيرات التي أوردوها. كما أنها تتناول اعتراضاً على بعض التفسيرات اللغوية والنحوية والعروضية.

ويعمد ابن معقل في إبراز وجهة نظره تجاه التفسيرات التي يوردها إلى ثلاث طرق:

1) أن يذكر أن التفسير الذي أورده وخالف فيه الشراح الآخرين هو

ما أراده أبو الطيب المتنبي، أو أن يرفض بعض التفسيرات التي أوردها أولئك الشراح بحجة أنها ليست ما أراده المتنبي ولا ينكر ابن معقل أحياناً أن المعنى الذي أورده بعض الشراح ربما يكون مستقيما ولكن حجته في اعتراضه على ذلك المعنى أن المتنبي لم يرده، وإلا فلو كان أراده فإنه معنى مقبول. فلقد أورد ابن معقل شرح ابن جني لقول المتنبي:

وكان مَسيرُ عِيسِهِمُ ذميلاً وسَيْرُ الدمع إثرَهُمُ انهمالا

وذكر أن ابن جني قد قال في ذلك: «أي سبقت دموعي عيسهم وجاوزت حدها» واعترض ابن معقل على ما أورده ابن جني قائلاً:

«لم يرد أبو الطيب أن عيسهم سارت وسارت دموعي تسابقها في السير فسبقتها، ولو أراد ذلك لكان - لعمري - معنى سائغاً بالغاً، ولعله أراده؛ والظاهر أنه وصف عيسهم بالجد في السير، ووصف نفسه بالجد في البكاء، وأن جدَّه في ذلك أكثر من جدّهم، وجعل صفة الانهمال في الانحدار أوفى من صفة الذميل في السير»(93).

فالمعنى الذي أورده ابن جني معنى مقبول ولكن ابن معقل آثر عليه معنى آخر بحجة أن أبا الطيب لم يرد ذلك المعنى، ولم يقدم ابن معقل دليلا يؤيد وجهة نظره بل قد أورد ما يضعفها وهو قوله: «ولعله أراده»، فوجهة نظره مبنية على مجرد ترجيح أن أبا الطيب قد أراد هذا المعنى دون ذاك، وإلا فليس لديه في هذا الموطن دليل يعزز وجهة نظره.

وفي بعض الأحيان يجد ابن معقل ضمن أبيات القصيدة ما يقوي الرأي الذي رآه فيعترض على رأي المفسر ويدعي أن المعنى الذي توصل إليه هو الذي كان يدور بذهن الشاعر، فلقد أورد تفسير ابن جني لقول المتنبي في هجاء ابن كيغلغ:

يا أخت معتنق الفوارس في الوغى لأخوكِ ثَمَّ أرقُّ منك وأرحم

الذي يقول فيه:

«يرميه بأخته وبالأُبنة؛ وثَمَّ إشارة إلى المكان الذي تخلّى فيه للحالة المكروهة»، فلقد اعترض ابن معقل بشدة على هذا التفسير رغم وجاهته وقال إن ابن جني قد انقلب فهمه له، وأن ما أورده من تفسير هو ضد ما أراده الشاعر.

يقول ابن معقل:

«وأقول بل يصفه بضد ذلك من العفة والرجولية والشجاعة. وثمَّ إشارة إلى الحالة المحمودة، وهي الوغى، واعتناقه الفوارس فيها.

وقد انقلب فهمه في هذا البيت ففسره بضد ما أراد الشاعر من أوله إلى آخره. ويدل على ما قلت قوله بعد ذلك:

يرنو إليكِ مع العفاف وعنده أن المجوس تصيب فيما تحكم»(94)

فابن معقل هنا يعتمد على قرينة موضحة هي التي بموجبها قال إن تفسير ابن جني مخالف لما أراده الشاعر.

ولقد وقف ابن معقل عند تفسير ثلاثة من الشراح لقول المتنبي:

ولكن الفتى العربيَّ فيها غريبُ الوجه واليد واللسان

فقد اختلف ابن جني، والمعري، والكندي في مراد أبي الطيب من قوله «غريب اليد» فقال ابن جني: «سلاحه غير سلاحهم، وقال المعري: اليد هنا النعمة، وقال الكندي... غربة اليد هنا عبارة عن قلة الانبساط إليهم لأنها مظنة الأخذ والعطاء»(95) ولم يرض ابن معقل أيًّا من هذه التفسيرات وفسر «غربة اليد» تفسيراً جيداً هو أكثر إقناعاً من تفسيرات الشراح الثلاثة فقد قال: «غربة اليد كناية عن عدم فهم الكتابة، كما أن

غربة اللسان كناية عن عدم فهم اللغة، فاليد في هذه البلاد لا يفهم منها ما تكتب كما أن اللسان لا يفهم منه ما يقول. وهذا هو المعنى الذي أراده أبو الطيب لمن تدبره بقلبه وأنصف بلسانه[96]. ولم يشر ابن معقل في تفسيره لهذا المعنى إلى قرينة لفظية تعزز وجهة نظره في أن هذا المعنى هو الذي أراده الشاعر، وإنما ترك ذلك لتدبر القارئ وفهمه.

ويبالغ ابن معقل في التدقيق في المعاني التي يوردها الشراح ولا يرضى عن بعض التسمح الذي قد يرد في أثناء كلامهم ويؤثر الالتزام بما يفهم من منطوق النص، فقد وجد أن أبا العلاء المعري قد قال في شرحه لقول المتنبي:

حَتَّامَ نحن نساري النجم في الظُّلَم وما سراه على خُفٍّ ولا قدم

«نساري النجم أي نفاعله أي نحن نسري بخَيْلٍ وإبل، وربما سعينا بالأقدام، والنجم ليس يسري بخف ولا قدم فلا يجد ألماً كما نجد»[97].

ولم يرتض ابن معقل ذكر الخيل هنا لأن البيت لم يتضمن ما يشير إليها لذا فقد عقب على قول المعري بقوله:

«إنه لم يرد الخيل هاهنا في المساراة، ولو أرادها لذكر ما تسري عليه من حافر، وإنما أراد الإبل والقومَ السارين بها، المعملين لها. يقول: نحن والإبل نسري على خف وقدم فنألم، والنجم يسري فلا يألم؛ لأنه ليس بذي خف أو قدم كالإبل والناس، وهذا استفهام إنكار واستعظام، وهو، وإن لم يذكر الخيل لم ينف أن تكون معه سائرة»[98].

فابن معقل هنا يتوخى الدقة المتناهية في التفسير ولا يريد أن ينسب إلى الشاعر إلا ما يقتضيه قوله، فالإبل والناس هناك مايشير إليهما، أما الخيل فليس هناك ما يشير إليها ولكن ليس هناك ما ينفيها. فهو هنا يلتزم بما يدل عليه النص ولا يرى أن يحمل دلالات خارجية أو

إسقاطية. ومثل هذا التدقيق في فهم معاني الشعر ما أورده ابن معقل في تعليقه على تفسير الواحدي والكندي لقول المتنبي يصف رسول الروم عند دخوله على سيف الدولة:

أتاك كأن الرأس يجحدُ عنقه وتَنْقَدُّ تحت الذُّعر منه المفاصل

فقد قال الواحدي في شرحه: «أتاك هذا الرسول وبعضه يتبرأ من بعض، لإقدامه على المصير إليك هيبة لك وهو قوله:

أتاك كأن الرأس يجحدُ عنقه

والمعنى يجحدُ صحبة عنقه وتتقطع مفاصله بالارتعاد»[99]. وقال الكندي: «عظمت هيبة سيف الدولة في قلبه حتى كأنه تبرأ بعضه من بعض»[100]. فقد قال ابن معقل إن قول الواحدي «يتبرأ بعضه من بعض بضد ما أراد أبو الطيب»[101] والصواب أن يقال «بل دخل بعضه في بعض ولذلك قال:

كأن الرأس يجحدُ عنقه

أي تجمع من خوفه فلم يتبين له عنق، وذلك فعل الخائف والذليل كقول الشاعر:

تضاءلتم منا كما ضم شخصَهُ أمام البيوت الخاريُ المتقاصرُ»[102]

وقد أكد رأيه في ضرورة التدقيق في فهم معاني الشعر في تعليقه على تفسير أبي العلاء المعري لقول أبي الطيب المتنبي:

لو تنكَّرت في المَكَرِّ لقوم حلفوا أنك ابنهُ بالطلاق

فقد أورد أبو العلاء تفسيرين لهذا البيت رجح أولهما وجعل الثاني محتملاً، وقد رفض ابن معقل التفسير الأول وارتضى الثاني لأنه هو الذي

يقوم عليه دليل من القصيدة، ومن أجل ذلك قال إنه هو الذي أراده الشاعر. لقد قال أبو العلاء في تفسيره لهذا البيت:

«لو تنكرت في المَكَرِّ لئلا يعرفك من جرت عادته بعرفانك لحلفوا إنك ابنُ المَكَرِّ، لا ابن أبيك المشهور. وإنما حملهم على ذلك أنهم يجدونك فيه سالماً. فكأنه أبٌ لك، مشفق عليك من أن يصيبك جرح من سيف أو رمح. وإن حمل على أنهم يريدون أنه ابن أبيه لشبهه به فهو محتمل»[103].

وقد أوضح ابن معقل رأيه في هذين التفسيرين وعزَّزَ رأيه بحجة ظاهرة إذ قال:

«الوجه الأول ليس بشيئ، والوجه الثاني هو الذي أراده الشاعر، ويدل عليه ما قبله وهو:

يابن مَنْ كلما بدوتَ بدا لي   غائب الشخص حاضرَ الأخلاق

فالضمير في قوله «ابنه» راجع على أبيه لا إلى المكرّ وقوله:

لو تنكَّرت في المَكَرِّ لقوم   ....

لم يبين لِمَ خصَّ المكر بذلك وهو: لما يظهر فيه من شجاعته وإقدامه وشدة قتاله، فيحلف على أنك ابنه، لما عُلِمَ من شجاعة أبيك، واشتهر من إقدامه أنه لا يفعل ذلك إلا مَنْ هو منه. وفي هذا أحسن مدح له ولأبيه»[104]، وهذ الذي ذكره ابن معقل بخصوص المعاني التي قال إن المتنبي أرادها أو أنه لم يردها لم يكن شيئاً توصل إليه بناء على سؤال وُجِّه إلى المتنبي فأجاب عليه بما ذكره، وإنما هو رأيٌ رآه ابن معقل بناء على فهمه الخاص للأبيات، وقد اضاف عبارة «أن هذا هو ما أراده الشاعر»، أو «أنه لم يرد هذا المعنى»، رغبة في رفع درجة الإقناع في تفسيره.

ومسألة معرفة «مراد الشاعر» والالتزام به في تفسير شعره مسألة لم يُتَّفَق بشأنها، وهي ليست ممكنة في معظم الأحوال، فهي إن كانت ممكنة بالنسبة للشاعر الحي المعاصر الذي يمكن أن يُسأل عن مراده من قوله، ليست ممكنة بالنسبة للشعراء الماضين، ولكن إذا كانت هناك قرائن من النص تعزز وجهة نظر بعينها فإنها قد تؤخذ على أنها تمثل ما أراده الشاعر. ومع هذا فإنه حتى مع وجود القرائن ينبغي عدم نفي التفسيرات المغايرة مادامت تحتملها لغة النص. ولقد عالج النقد العربي القديم هذه القضية بوضوح تام وذلك على يد أحد الأدباء النقاد وهو الشريف المرتضى (ت 436) الذي قال في أماليه:

> «وليس يجب أن يستبعد حمل الكلام على بعض ما يحتمله إذا كان له شاهد من اللغة وكلام العرب، لأن الواجب على من يتعاطى تفسير غريب الكلام والشعر أن يذكر كل ما يحتمله الكلام من وجوه المعاني؛ فيجوز أن يكون أراد المخاطِبُ كل واحد منها منفرداً، وليس عليه العلم بمراده بعينه؛ فإن مراده مُغَيَّبٌ عنه، وأكثر ما يلزمه ما ذكرناه من ذكر وجوه احتمال الكلام»[105].

ومما يدل على اقتناع الشريف المرتضى بهذه الفكرة وسيطرتها على ذهنه أننا نجده في كتاب الأمالي، وفي مؤلفين آخرين من مؤلفاته وهما: الشهاب في الشيب والشباب، وطيف الخيال، يورد نماذج من الشعر لعدد من الشعراء من بينهم أبو نواس، وأبو تمام، والبحتري، والشريف الرضي ثم يؤول معاني تلك الأشعار عدة تأويلات بناء على ما تتيحة لغة النص، ولو كان يهتم بمسألة مراد الشاعر لسأل أخاه الشريف الرضي عن مراده من شعره وأثبته، ولكنه لم يفعل شيئاً من ذلك بل فعل ما هو أبعد منه بكثير

فقد أورد عدة أبيات من شعره هو وأولها عدة تأويلات وصلت في بعض الأبيات إلى ثلاثة تأويلات، ولم يقطع وهو قائلها بتأويل بعينه بل جعلها كلها محتملة مادامت لغة الشعر تسمح بها جميعها[107]. أما أن تترك أمور الشعر للشعراء أو لبعض المتأدبين يُفْتُون فيها بدون ما مراعاة لما تتيحه لغة الشعر فإن النقاد لا يوافقون على ذلك، فلقد فَسَّرَ أحد أنصار أبي تمام بيتا من أبياته تفسيرا لا تحتمله لغة البيت فقال له الآمدي: كيف يعلم هذا «وليس في ظاهر لفظ البيت دليل عليه؟» فقال مناصر أبي تمام: «كذا نوى وأراد»، فقال الآمدي: «ليس العمل على نية المتكلم وإنما العمل على ما توجبه معاني ألفاظه».

وكل التفسيرات التي أوردها ابن معقل تحتملها لغة الشعر ولكنه رَدَّ بعض التفسيرات المحتملة بحجة أن الشاعر لم يردها وإلا فلو كان أرادها فإنه سائغة ومقبولة، وفي هذا تضييق لواسع وهو يؤدي إلى إضاعة الكثير من الفائدة.

2) أن ما أورده الشارح من تفسير ليس مستقيماً، أو أن هناك معنى آخر أولى منه بالذكر، ومن أمثلة النوع الأول ما أورده ابن معقل في اعتراضه على تفسير ابن جني لقول المتنبي من قصيدته الكافية التي قالها في وداع عضد الدولة:

إذا التوديع أعْرَضَ قال قلبي عليكَ الصَّمتَ لا صاحبت فاكا

فقد ذكر ابن معقل أن ابن جني قد قال في تفسير ذلك: «أي قال لي قلبي: لا تمدح أحدا بعده»[109]، ويرى ابن معقل أن هذا التفسير غير مستقيم ولا يقول به من له أدنى معرفة بالشعر، يقول:

«إن قوله في هذا: «لا تمدحْ أحداً» تفسير لا يقوله أحد، وهل يشكل هذا على من له أدنى تبصر، وأيسرُ تفكر وقد قال:

إذا التوديع أعرض............   ....

إن قلبه يأمره بالصمت عن ذكر الوداع الذي هو مقدمة الفراق، وقوله:

.... لا صاحبت فاكا

دعاء عليه إن نطق به. أولا يرى إلى البيت الذي بعده وهو قوله:

ولولا أن أكثر ما تمنى   معاودة لقلت ولا مناكا

كأنه وقع بينه وبين قلبه خصام ومنازعة فدعا عليه قلبه بأن قال: لا صحبت فاكَ إن ذكرت الوداع! وقال هو لقلبه: ولولا أن أكثر مناك المعاودة إلى عضد الدولة لقلت: وأنت لا صاحبت مناك! فإنما أمْرُ قلبه له بالصمت عن ذكر الوداع لا عن مدح غيره»(110).

وتفسير ابن معقل هنا هو الأولى ويؤيد ذلك هذا الربط الدقيق الذي أوجده بين البيتين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن أمثلة هذا النوع أيضاً ما لاحظه ابن معقل على التبريزي في شرحه لقول المتنبي من قصيدة يمدح بها سيف الدولة:

ولو تَبَّعْتِ ما طرحت قناه   لكفَّكِ عن رذايانا وعاقا

فقد قال التبريزي إن اتباع الطير والوحش الجيشَ قد سبق إليه الأولون «ولم يبالغ أبو الطيب في هذا البيت لأنه جعل الوحش تتبع الجيش لتأكل رذاياه، والرذايا جمع رذية وهي الناقة التي حسرها السيرُ، ولم يقل كما قال الحكميُّ:

تتأيا الطير غدوته   ثقة بالشبع من جزره(111)

وقد عقب ابن معقل على قول التبريزي قائلاً:

«إن هذا، إما وهْمٌ، وإما سوء فهم في جعل الوحش تتبع الجيش لأكل رذاياه، ولا تَتْبَعُ ما طرحت قنا الممدوح من القتلى كما ذكر. وبيت أبي الطيب فيه زيادة على بيت أبي نواس، وذلك أنه ذكر شدة سيره إلى الممدوح تقربا إليه، وبما لقي من الجهد في طريقه بانحسار إبله، وانقطاع رواحله، حتى طمعت بها الوحش... فخاطب الوحش وقال لها: لو تبِّعْتِ ما طرحت قنا سيف الدولة من أعدائه لَكَفَّكِ عن أن تتعرضي لِما كَلَّ من إبلنا، وانحسر من مطينا»(112).

ومن أمثلة النوع الثاني، وهو أن يكون ابن معقل قد آخذ أحد الشراح لإيراده معنى من المعاني وتركه ما هو أولى منه بالذكر، ما نجده في مآخذه على التبريزي، فقد قال التبريزي في شرحه لقول المتنبي:

ألـوم بـه مـن لامـنـي فـي وداده وحُقَّ لخير الخلق من خيره الوُدُّ

أيْ «هو خير الخلق، وأنا كذلك، وحقيق على أهل الخير أن يود بعضهم بعضا فحقيق عليَّ إذا أن أودَّهُ»(113).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقال ابن معقل إن التبريزي «جعل الضمير في قوله: «من خيره» راجعا إلى المتنبي، والأجود أن يَرْجعَ إلى آبائه الذين تقدم ذكرهم، فيكون الممدوح خيرَ الخلق، مستخرجٌ من خير الخلق، وإن كانت حماقة المتنبي تقتضي ما ذكره، إلا أن هذا الأحسن»(114).

فابن معقل هنا يرى أن المعنى الذي أورده التبريزي معنى مرجوح رغم أنه يتفق مع شخصية المتنبي الميالة دائما إلى الفخر والتعاظم، ولكن بما أنه يوجد معنى آخر تحتمله لغة النص ويتفق مع الغرض الذي أنشئت من أجله القصيدة وهو المدح، ويؤدي إلى السمو بالشعر فإن ابن معقل يفضل ذلك المعنى على غيره. ولقد تناول ابن معقل هذا البيت بالنقدعند شارحين آخرين سابقين زمناً على التبريزي وهما ابن جني والواحدي. فلقد

قال ابن جني في شرح البيت «أي هو خير الخلق وأنا كذلك»[115] فقال ابن معقل معقبا على ذلك «إنه يحتمل أن يكون «من خيره» راجعاً إلى آباء الممدوح كأنه قال: هو خير الخلق من خير الخلق، وهو القرب والأشبه بغرضه، لأن وصف نفسه بأنه خير الناس من أقصى الرقاعة وأقبح الشفاعة»[116] وقال الواحدي في شرح البيت:

«من لامني في وده لمته بما وصفت من فضائله، فيتبين أن مَنْ أحبه لا يستحق اللوم، وأنه أهل أن يُحب، وحُق له مني الود؛ لأنه خير الأمراء، وأنا خير الشعراء، وحقيق على أهل الخير أن يود بعضهم بعضاً»[117].

وعقب ابن معقل على شرح الواحدي قائلاً:

«إن القول الصحيح أو الأجود في هذا قد ذكرته قبل[118]، والإشارة بالطبع إلى ماسبق له أن قاله عند تعقبه لشرحي ابن جني والتبريزي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويلاحظ هنا تدرج الرأي قوة وضعفا عند ابن معقل بحسب التسلسل الزمني لوصول هذه الشروح الثلاثة إليه[119]. فنحن نراه يقول في تعقيبه على أولهما وصولا إليه وهو شرح ابن جني: «وهذا الأقرب والأشبه بغرضه»، ويقول في ثانيهما وصولاً إليه وهو شرح التبريزي: «والأجود أن يرجع إلى آبائه»، ويقول في تعقيبه على ثالثهما وصولاً وهو شرح الواحدي: «القول الصحيح أو الأجود» فكأن رأيه قد استقر على أن ما ذكره هو القول الصحيح رغم أن عبارة «الأجود» لازالت تطل برأسها ولكن على استحياء.

3) أن لغة النص تحتمل من المعاني أكثر مما أورده الشارح. ومن أمثلة ذلك ما نجده في تعقيب ابن معقل على شرح المعري لقول المتنبي:

وله في جماجم المال ضرب وقعه في جماجم الأبطال

فهُمُ لاتقائه الدهر في يو م نزال وليس يوم نزال

فقد ذكر ابن معقل أن المعري قد قال في شرحه لهذين البيتين: إن الممدوح «يهب المال فتعلم الأبطال أنهم إذا أجروا إلى خطأ أو تعدوا على ضعيف، كان قادراً على معاقبتهم، وكف أيديهم بالقوم الذين يعطيهم ماله، فالأبطال معه طول زمنهم في نزال، وإن لم يكن في حرب ولا منازلة»(120).

وقد عقب ابن معقل على قول المعري قائلاً:

«هذا الذي ذكره أصلح مما ذكره ابن جني والواحدي، وأرى فيه وجها غير الوجوه المذكورة، وهو أنه وصف الممدوح بكثرة العطاء، فاستعار للمال جماجم ليقابل بها جماجم الأبطال، وجعل كثرة تفريقه لها ضربا فيها، وذلك يوقع هيبة في قلوب الرجال، فكأنه وقعٌ في جماجم الأبطال»(121).

ومن أمثلة ذلك أيضا ما أورده ابن معقل في تعليقه على شرح التبريزي لقول المتنبي:

دمع جرى فقضى في الربع ما وجبا لأهله وشفى أنَّى ولا كربا

إذا بدا حجبت عينيك هيبته وليس يحجبه ستر إذا احتجبا

فقد قال التبريزي إن قول المتنبي «يحتمل معنيين: أحدهما: حجابه قريب لما فيه من التواضع. والآخر: وهو أنه، وإن احتجب بالستر فلا يخفى عليه ما وراءه لشدة مراعاته للأمور»(122).

وقد أضاف ابن معقل أن قول المتنبي «يحتمل معنى ثالثاً، وهو أنه لكثرة نور وجهه لا يحجبه ستر، والبيت الذي بعده يدل عليه وهو قوله:

بياض وجهٍ يريكَ الشمسَ حالكةً ودُرُّ لفظ يريك الدرُّ مَخْشَلَبا»(123)

والأمثلة كثيرة على هذا النوع من التأويل الذي يستدرك فيه ابن معقل على الشراح إهمالهم لبعض المعاني التي يحتملها النص والتي تؤيدها أبيات أخرى موجودة في القصيدة.

وينفر ابن معقل من التفسيرات الحرفية التي لا تضيف شيئاً جديداً، والتي لا تعدو أن تكون حلاً للمنظوم بألفاظه، ويفضل بدلاً من ذلك المعاني العميقة التي تنسجم مع لغة النص، نجد مصداق هذا في تعليقه الساخر على شرح الواحدي لقول المتنبي:

أما للخلافة من مشفق	على سيف دولتها الفاصل
يقد عداها بلا ضارب	ويسري إليهم بلا حامل

فقد قال الواحدي في شرح هذين البيتين:

«هذا سيف يقطع الأعداء من غير أن يضرب به، ويسري إليهم غير محمول»[124]، وقد قال ابن معقل معلقا على هذا التفسير ومشيراً إلى أن الواحدي لم يقل شيئاً ذا بال:

«هكذا قال أبو الطيب، إلا أنه جعل موضع «يقد» يقطع، وموضع «عداها» الأعداء، وموضع «بلا ضارب» من غير أن يضرب به، وموضع «بلا حامل» غير محمول.

وفي ذلك بيان للمعنى ظاهرٌ وفضلٌ وافر!!

وأقول: البيت يحتمل وجهين من التفسير أحدهما:

أنه سيف لا كالسيوف، لأن السيف لا يقد حتى يحمل ويضرب به وهذا يقد بلا ضارب ولا حامل، وهذا استعارة ومجاز.

والثاني: يقول: أما لخلافة الله في بلاده وعلى عباده من مشفق على هذا السيف، ويعني به سيف الدولة حقيقة لا مجازاً، فيعينه على

جهاد الأعداء في قتاله إياهم وسَيْرِه إليهم؟ وفي هذا إشارة إلى أن ما ثَمَّ من يشار إليه في إعانته»[125].

يتبين مما سبق ذكره ان ابن معقل الأزدي كان يتمتع بقدرة كبيرة في الغوص على المعاني، وتقليب وجوه النظر فيها. كما أنه كان يتحلى بجرأة وشجاعة غير عادية في الاعتراض وإبداء الرأي المغاير. وقد تجاوزت هذه الجرأة حدودها في بعض الأحيان فتحولت إلى هجوم عنيف على الشراح هو أقرب ما يكون إلى السباب المحض، وهذا يتعارض مع ما سبق لابن معقل أن أعلن عنه في مقدمة كتابه من تقدير لأولئك الشراح، واعتراف بفضلهم، ووعد منه بعدم تجاوز الحد في مؤاخذتهم[126]، ولكن ابن معقل انقاد وراء طبعه وأطلق العنان لغريزته فأخذ يسب هذا ويغمز ذاك وهذا مسلك مناف لشيم العلماء وأخلاق الأدباء.

أما مسألة احتكام ابن معقل إلى «مراد الشاعر من شعره» واتخاذه حجة في رد تفسيرات بعض الشراح، حتى ولو كانت تلك التفسيرات مستقيمة، فإن هذه الحجة لا تجد سنداً يدعمها في معظم الأحوال، بل إنها تصطدم ببعض تفسيرات ابن معقل نفسه الذي كان يجتهد في البحث عن المعاني المتعددة وكشفها دون أن يلقي بالا إلى كون المتنبي أراد ذلك المعنى أو لم يرده. بل إننا نجد ابن معقل يعترض على تفسير التبريزي لأحد أبيات المتنبي تفسيرا يتفق - باعتراف ابن معقل نفسه - مع شخصية المتنبي وتركيبه النفسي، ويفضل عليه تفسيراً آخر رآه هو بحجة أن ذلك التفسير هو الأحسن[127]. فمسألة «مراد الشاعر من شعره» لا تعدو، في معظم الأحوال، أن تكون وسيلة يلجأ إليها ابن معقل لتعزيز وجهة نظره وإضعاف وجهة نظر الشارح الذي يعترض عليه.

الهوامش

*) دراسة ساهم بها كاتبها في ندوة «قراءة النص» التي أقامها النادي الأدبي الثقافي بجدة خلال الفترة من 1423/1/11 إلى 1423/1/14هـ. الموافق 3/25 إلى 2002/3/28م.

1) أبو العباس أحمد بن علي بن معقل الأزدي المهلبي، كتاب المآخذ على شراح ديوان أبي الطيب المتنبي، تحقيق الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع، (الرياض، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الطبعة الأولى، 1422هـ/2001م) ج 1 مقدمة المحقق، ص 23-11.

2) المصدر نفسه ج 1، ص 10.

3) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

4) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

5) المصدر نفسه والصفحة نفسها .

6) المصدر نفسه ج 1، ص . 11-10

7) أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القران، تحقيق السيد أحمد صقر (القاهرة، دار المعارف، الطبعة الرابعة، 1977) ص 116-117 أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، (بيروت، دار الجيل، الطبعة الرابعة، 1972م) ج 2، ص 104. عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا (القاهرة، مكتبة القاهرة، 1381/1961) ص 179-180، 192، وانظر قصة الفرزدق مع اللغويين والنحويين في: كتاب الموشح لمحمد بن عمران المرزباني، تحقيق علي محمد البجاوي (القاهرة، دار نهضة مصر، 1965) ص 156-161. وانظر أيضاً: طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، (بيروت، دار الحكمة، بلا تاريخ)، ص 52-53، 60، 68. د. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (بيروت، دار الثقافة، الطبعة الثانية، 1398هـ/1978م) ص 57-58، 70 -71.

8) كتاب المآخذ، ج 1، مقدمة المحقق، ص 59، ج 5، ص 489.

9) أبو الفتح عثمان بن جني، الفسر أو شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، تحقيق د. صفاء خلوصي، (بغداد، منشورات وزارة الثقافة والفنون، 1977) ج 2، ص 22، 31، 37، 41، 80، 160، 263.

10) كتاب المآخذ، ج 1، ص 11.

11) المصدر نفسه، ج 1، ص 127، وانظر أيضاً ج 1، ص 170، 271.

12) المصدر نفسه، ج 1، ص 129.

13) المصدر نفسه، ج 1، ص 140.

14) المصدر نفسه، ج 1، ص 150.

15) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

16) المصدر نفسه، ج 1، ص 185-186.

17) المصدر نفسه، ج 1، ص 186.

18) المصدر نفسه، ج 1، ص 227-228

19) المصدر نفسه، ج 1، ص 227-229.

20) المصدر نفسه، ج 3،ص 115-116.

21) المصدر نفسه، ج 1،ص 283، 290، 293، 298.

22) المصدر نفسه، ج 1، ص 306-307 وانظر أيضاً الصفحات: 185، 194، 199، 200، 234، 271، 275، 280، 282، 283، 290، 292-293، 298، 301.

23) المصدر نفسه، ج 1، ص 59، ج 5، ص 519.

24) المصدر نفسه، ج 2، ص 50.

25) المصدر نفسه، ج 2، ص 54-55.

26) المصدر نفسه، ج 2، ص 56-57.

27) المصدر نفسه، ج 2، ص 57، 159، 162، 189، 194، 203.

28) المصدر نفسه، ج 2، ص 50-51.

29) المصدر نفسه، ج 2، ص 69.

30) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

31) المصدر نفسه، ج 2، ص 114.

32) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

33) المصدر نفسه، ج 2، ص 115.

34) المصدر نفسه، ج 2، ص 115-116.

35) المصدر نفسه، ج 2، ص 204.

36) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

37) المصدر نفسه، ج 2، ص 91.

38) المصدر نفسه، ج 2، ص 91-92.

39) المصدر نفسه، ج 1، مقدمة المحقق، ص 59، ج 5، ص 487.

ARCHIVE

40) المصدر نفسه، ج 3، ص 48، 110، 118-119، 160.

41) المصدر نفسه، ج 3، ص 39، 85، 95-96.

42) المصدر نفسه، ج 3، ص 62، 105-106، 115-116.

43) المصدر نفسه، ج 3، ص 139، 169.

44) المصدر نفسه، ج 3، ص 70-71، 120، 134، 163.

45) المصدر نفسه، ج 3، ص 33، 56، 76، 101، 127، 140، 167.

46) المصدر نفسه، ج 3، 141.

47) المصدر نفسه، ج 3، ص 36، 154، 159.

48) المصدر نفسه، ج 3، ص 62.

49) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

50) أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، (مكتبة الخانجي بمصر، ومكتبة المثنى ببغداد، 1963) ص 20-22.

51) المصدر نفسه، ج 3، ص 71.

52) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

53) المصدر نفسه، ج 3، ص 148.

54) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

55) المصدر نفسه، ج 3، ص 25.

56) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

57) المصدر نفسه، ج 3، ص 30.

58) المصدر نفسه، ج 3، ص 122.

59) المصدر نفسه، ج 3، ص 153.

60) المصدر نفسه، ج 3، ص 165.

61) المصدر نفسه، ج 1 مقدمة المحقق، ص 14 ج 4، ص 7، 38، 84.

62) المصدر نفسه، ج 4، ص 7، 80 الهامش رقم 7.

63) المصدر نفسه، ج 4، ص 7.

64) المصدر نفسه، ج 1مقدمة المحقق ص 6، 59. ج 5، ص 514.

65) المصدر نفسه، ج 4، ص 11.

66) المصدر نفسه، ج 4 ص 11-12، 34.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

67) المصدر نفسه، ج 4، ص 16-17.

68) المصدر نفسه، ج 4، ص 34.

69) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

70) المصدر نفسه، ج 4، ص 84.

71) المصدر نفسه، ج 1 مقدمة المحقق، ص 59. ج 5، ص 523.

72) المصدر نفسه، ج 4، ص 11.

73) المصدر نفسه، ج 5، ص 236.

74) المصدر نفسه، ج 5، ص 41.

75) المصدر نفسه، ج 5، ص 41-42.

76) المصدر نفسه، ج 5، ص 26.

77) المصدر نفسه، ج 5، ص 26-27.

78) المصدر نفسه، ج 5، ص 236.

79) المصدر نفسه، ج 5، ص 236-237.

80) المصدر نفسه، ج 5، ص 106.

81) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

82) المصدر نفسه، ج 5، ص 144.

83) المصدر نفسه، ج 5، ص 360.

84) المصدر نفسه، ج 5، ص 335.

85) المصدر نفسه، ج 5، ص 18.

86) المصدر نفسه، ج 5، ص 325-326.

87) المصدر نفسه، ج 5، ص 326.

88) المصدر نفسه، ج 5، ص 347.

89) المصدر نفسه، ج 5، ص 103-104.

90) المصدر نفسه، ج 5، ص 104.

91) المصدر نفسه، ج 5، ص 329.

92) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

93) المصدر نفسه، ج 1، ص 237-238.

94) المصدر نفسه، ج 1، ص 279-280.

95) المصدر نفسه، ج 4، ص 82.

96) المصدر نفسه، ج 4، ص 82، وهذا التفسير قد سبقه إليه الواحدي، انظر المصدر نفسه، ج 5، ص 337.

97) المصدر نفسه، ج 2، ص 209.

98) المصدر نفسه، ج 2، ص 209-210.

99) المصدر نفسه، ج 5، ص 241.

100) المصدر نفسه، ج 4، ص 58.

101) المصدر نفسه، ج 5، ص 241.

102) المصدر نفسه، ج 4، 58، وانظر أيضاً ج 5، ص 241.

103) المصدر نفسه، ج 2، ص 101-104.

104) المصدر نفسه، ج 2، ص 102 وانظر مثل هذا في ج 2، ص 114-115.

105) علي بن الحسين الموسوي، الشريف المرتضى، أمالي المرتضى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، (بيروت، دار الكتاب العربي، الطبعة الثانية، 1387هـ-1967م)، ج 1، ص 18-19.

106) المصدر نفسه، ج 1، ص 280، وانظر أيضاً: الشهاب في الشيب والشباب (القسطنطينية، مطبعة الجوائب، 1302هـ) ص 8-9، 14-15، 47-48، 58-59، 86، 88-89، 92. طيف الخيال، تحقيق حسن كامل الصيرفي (القاهرة، عيسى البابي الحلبي، 1962) ص 143-144، 168-169 محمد الهدلق، تأويل الشريف المرتضى للنص الشعري، مجلة جذور، العدد الأول، ذو القعدة 1419هـ- فبراير 1999) جدة، النادي الأدبي الثقافي)، ص 330-339.

107) الشهاب في الشيب والشباب، ص 58-59، 86، 88-89، 92.

108) أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، (القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثانية، 1392هـ-1972م)، ج 1، ص 179.

109) كتاب المآخذ، ج 1، ص 193.

110) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

111) المصدر نفسه، ج 3، ص 80-81.

112) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

113) المصدر نفسه، ج 3، ص 36.

114) المصدر نفسه، والصفحة نفسها، وانظر أيضاً: ج 1، ص 76-77، ج 5، ص 140.

115) المصدر نفسه، ج 1، ص 76.

116) المصدر نفسه، ج 1، ص 77.

117) المصدر نفسه، ج 5، ص 140.

118) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

119) لقد وصلت شروح ديوان أبي الطيب المتنبي إلى ابن معقل الأزدي على الترتيب الآتي:

1 - شرح ابن جني (ت 392هـ) 2) شرح أبي العلاء المعري (ت 449هـ)، 3) شرح التبريزي (ت 502هـ)، 4) شرح الكندي (ت 613هـ)، 5) شرح الواحدي (ت 468هـ). انظر مقدمة محقق كتاب المآخذ، ج 1، ص 35-37.

120) المصدر نفسه، ج 2، ص 155-156.

121) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

122) المصدر نفسه، ج 3، ص 13.

123) المصدر نفسه، ج 3، ص 14، وانظر أيضاً: الجزء نفسه، الصفحات: 12، 22، 67، 101، 116، 154. ج 4، ص 57.

124) المصدر نفس ، ج 5، ص 188.

125) المصدر نفسه، ج 5، ص 188-189.

126) المصدر نفسه، ج 1، ص 11.

127) المصدر نفسه، ج 3، ص 36-37.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* * *

التكامل والتماثل

في معلقة امرئ القيس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جودت كساب

استعصى النص الشعري الجاهلي على مقتحمي عالمه من النقاد وامتنع عن البوح بأسراره. والذين واجهوا هذا النص كثير غير أن المواجهات إما كانت تتجاوز النص فتسقط في التجريد، وإما نجحت في دخوله ولكن سرعان ما ارتدت معلنة عجزها عن حل لغزه أو ألغازه، وبهذا الفعل ظل النص محتفظاً بهيبته ولغزيته المحيرة من جانب ومقلقاً الباحثين من جانب آخر. واستعصاء النص على مسائليه أثار فضولي، وجاء تكليفي في الجامعة التونسية بتدريس مادة الأدب الجاهلي للاحتكاك اليومي بالنص، ووجدت أنه من الخير لي وللنص أن أبدأ بمساءلة ما كتب عنه، علّ ما كتب يسهل مهمة العثور على مفاتيحه للدخول إلى عالمه والوقوف على أسرار بنائه ونظام تركيبه، غير أن مساءلة ما كتب عنه لم تعن بل أسهمت بشكل مباشر في مراكمة الأسئلة، وتعميق الحيرة، وذلك لأن ما وصلت إليه كان مسكوناً بنقيضه، منها قراءة كمال أبو ديب في كتابه «الرؤى المقنعة»(1) والذي ذهب إلى تفسير المقدمة تفسيراً خيالياً لا يتصل بالواقع أو بالحقيقة، بسبب اعتقاده وجود مسافة زمنية فاصلة بين زمني الوقوف والإبداع، مسافة تجعل من الوصف متذكراً لا يتصل بالحقيقة. وقد فات الباحث أن المتذكر يقوم على إما استحضار لمتذكر في حاضر أو تغييب حاضر في متذكر.

ومنها قراءة نصرت عبدالرحمن في كتابه «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي»(2) وفيه يفسر الباحث المقدمة الطللية تفسيراً أسطورياً، وهو تفسير مستغرب مستهجن، فيه يرى أن المرأة متجاوزة لحقيقتها إلى حقيقة مغايرة هي إله، ويستخدم العديد من الفرضيات ليؤكد ما ذهب

إليه. منها أن المرأة شبهت بالشمس والقمر والغزال والظبي والمهاة، وكلها أسماء لآلهة عبدها الجاهليون، فبمجرد وصفها بما وصفت به يجعلها تتجاوز مخلوقيتها إلى الإله، وهي فرضية يسهل اختراقها فالآلهة التي عبدها الجاهليون، هي تساوي عناصر الجمال الوحيدة في بيئة الشاعر يقارب الشاعر بينها ومن يحب ليظهر جماله ومفاتنه، فالمرأة شمس وقمر وغزال وظبي ومهاة.

وواجهنا بفرضية أخرى قوامها أن ارتحال المرأة يفضي إلى خراب الديار، وما كان للخراب أن يتحقق لو أن المرأة لم تكن متجاوزة طبيعتها البشرية إل طبيعة طوطمية. فارتحال الوازع في جسد المرأة يخلف الدمار. ومن المعروف لنا أو من المسلم به أن الارتحال يقع بقوة الفعل وذلك حينما تمسك السماء ماءها وتضن الأرض بوسائل الحياة. فالارتحال على ما ذكرنا يقع بعد تهديد المكان بالموت، باليباس. يأتي الارتحال ليترك المكان خراباً تحاصره الذكريات وترهقه الأسئلة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهناك فرضية ثالثة يسعى من خلالها إلى التأكيد على صواب فرضيته. وتقوم على المقاربة بين رحلة جلجامش البابلية الذي هاله الموت فعبر الدروب لملاقاة الشمس لنيل البقاء، ارتحل باحثاً عن الاتصال بالإله الشمس، مواجهاً الأخطار منها مواجهة الثور الوحشي، ورحلة الشاعر الجاهلي بحثاً عن المرأة....، تأتي من أن الشاعر هاله الفناء المتمثل في الطلل فناح عليه وغنى للشمس وركب ناقته وجعل مساره مشابهاً لمسارها، هذا في الوقت الذي أكاد أجزم فيه أن أحداً من شعراء الجاهلية أو من تبعهم من الشعراء اللاحقين لم يتصل بالأسطورة البابلية المذكورة، وما في الأمر كله أن الشاعر استخدم في وصف رحلته خياله ليضعنا أمام حجم معاناته التي كابدها في بحثه عمن يحب.

وتأتي دراسة ريتا عوض في كتابها «بنية القصيدة الجاهلية»[3] انطلاقاً من معلقة امرئ القيس لتؤكد إشكالية المرأة الرمز. وباعتمادها على التأويل والإسقاط وصلت إلى أن المرأة في القصيدة الجاهلية هي رمز الجمال والحب والخصب والموت، هي نمط شامل متعدد القوى والقدرات. وراحت تبحث في النص عما يبرر هذه القناعة وبذلك طوعت النص لتفسيراتها ولم تخرج وصلت إليه مما يقترحه النص. من ذلك تفسيرها الأسماء الأنثوية في معلقة امرئ القيس تفسيراً طوطمياً، فمثلاً عنيزة التي داهمها امرؤ القيس في خدرها اسمها يرتبط بالعنزة وارتباطه بها توحيد لعالمي الإنسان والحيوان. وأم الحويرث رمز الخصب والحويرث تصغير للحارث، والحارث دلالة على الحرث. أما أم الرباب، فالرباب الغيم، والغيم يعني المطر، وأم الرباب - من وجهة نظر ريتا عوض - متزوجة من أم الحويرث أثمر زواجهما الحويرث وهو ذكر.

وتذهب أبعد من ذلك حينما تفسر[4] افتتاح الشاعر الحديث عن المرأة بكلمة بكر إيحاء بالبكارة والطهر والبراءة وهو دليل على أن هذه المرأة ليست من عالم الفساد والخطيئة إنها حورية من حوريات الجنة لا صلة تصلها بعالمنا. أما بيضة الخدر التي صاحبت امرأ القيس إلى منحدر فالباحثة تفسر خروجها صحبته تفسيراً أسطورياً اعتماداً على الصعاب والأخطار التي واجهها حتى أن القارئ ليخيل إليه أنه أمام إلياذة هوميروس أو إنيادة فيرجل، وما ذكره الشاعر في معلقته عن هذا الأمر لا يتجاوز قوله:

وبيضة خدر لا يرام خباؤها	تمتعت من لهو بها غيرَ معجَلِ
تجاوزت أحراساً إليها ومعشرا	عليَّ حراصاً لو يسرون مقتلي

ثم ينتهي بعد ذلك إلى وصف اتصاله بها وتتبع محاسنها. فأين الصعاب والأخطار التي جعلت الباحثة تسلم بأسطورية الخروج فالباحثة

كما يبدو من الوهلة الأولى تجر النص إلى قناعاتها - حسبما ذكر - لا تصل من النص إلى قناعاتها ثم بعد ذلك كله كيف تكون عنيزة رمزاً والشاعر ينزلها من طهرها إلى عالمه المدنس فتصير مدنسة عوض مقدسة، ونحن ما عهدنا في أكثر العصور الطوطمية براءة مثل هذا الهبوط بقيمة الإله.

هذه القراءات وغيرها قراءات تأويلية تحمل النص إلى الفكر والاعتقاد لا تصل إلى الفكر والاعتقاد من النص، في ظل هذا الحال وجدت ضرورة مواجهة النص من داخله بصرامة منهجية، وسعيت إلى الاستعانة بمناهج النقد الحديث بتسمياته ومصطلحاته وتوجهاته، غير أنني على الفائدة التي جنيتها كنت أحس أنني مازلت أتحرك خارج قوانين القراءة النصية لقصيدة جاهلية لها خصوصيتها. وهو ما جعلني أقتنع أن النص الشعري سابق للمنهج متقدم عليه وهذه القناعة تفضي بالنتيجة إلى أن لكل نص شعري خصوصية تفرض نفسها على القارئ. هذه الخصوصية تقتضي منا الاهتداء إلى ما يمكّننا من الكشف عن هوية النص، وعليه فلابد لتحقيق حكم اكتشاف قوانين أي نص شعري من معايشته، مساءلته، إمعان النظر في مكوناته والتدقيق فيها. وبتطبيق هذا المطلب على معلقة امرئ القيس تمكنت من الوصول إلى قوانينه المركزية التي تحكم بناءه وتسهم في تشكيله الفني. وتبين لي أن الشاعر بنى نصه بناء صارماً باعتماده على مقولتي التكامل والتماثل:

التكامل:

نقرأ في معلقة امرئ القيس وحدات ست: الوحدة الأولى تمتد من البيت الأول إلى السادس هي أساس النص ومركزه تجمع النص على شكل إشارات سريعة غير مفهومة. يقول:

1- قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل — بسقط اللوى بين الدخول فحومل
2- فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها — لما نسجتها من جنوب وشمأل
3- ترى بعر الأرآم في عرصاتها — وقيعانها كأنه حب فلفل
4- كأني غداة البين يوم تحملوا — لدى سمرات الحي ناقف حنظل
5- وقوفاً بها صحبي عليَّ مطيَّهم — يقولون لا تهلك أسى وتجمل
6- وإن شفائي عبرة مهراقة — فهل عند رسم دارس من معوَّلِ

إن تدقيقنا النظر في هذه الوحدة نجد أمرين لافتين للنظر، الأول أن هذه الوحدة هي بنية إشارية علاماتية غير مفهومة تختزل النص هذه البنية. البنية لها نواة وللنواة مركز، نكتشف هذه العلامات المركزة من مجرد قراءتنا للشطر الأول من البيت الأول، ففيه تتكشف لنا النواة ومركزها:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

أما مركز النواة ففي قوله نبك. والخطاب هنا وهمي مما يعني أن الواحدية أي «الأنا» هي المخاطَب والمخاطِب في الوقت نفسه وأما النواة فنتاج العلامات المعجمية الأخرى/ ذكرى - حبيب - منزل/ وهي مرتبطة بالعلامة الأولى «الأنا» ارتباطاً وثيقاً:

الذكرى = الزمان

حبيب = الآخر

منزل = المكان

هذه العلامات المعجمية ضبطت الحدود العامة للنواة ومركزها. وحددت في الوقت نفسه مسارات النص الفنية ببعديها البنائي والدلالي.

هذه العلامات المعجمية/ النواة ومركزها/ تراكمت حولها معجميات أخرى إما أظهرت حالها أو حددت طبيعتها أو وصفتها. هذه العناصر المعجمية المتراكمة هي التي شكلت مع النواة ومركزها مركز النص كله.

تظهر الأنا مزدوجة الصورة، تظهر مذعنة مرة ومتجاوزة أخرى فالمذعنة تظهر باكية حزينة - متألمة - غارقة في الهموم - وحيدة. تظهر هذه الصفات في مقولة:

- **قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل يسقط اللوى بين الدخول فحومل**
- **كأني غداة البين يوم تحملوا لدى سمرات الحي ناقف حنظل**

أما المتجاوزة فإنها الوجه النقيض للأنا المذعنة وتظهر أنا قادرة مفكرة متجاوزة للألم، وتظهر في قوله:

- **وقوفاً بها صحبي عليَّ مطيَّهُم يقولون لا تهلك أسى وتجمل**
- **وإن شفائي عبرةٌ مهراقةٌ فهل عند رسم دارس من معوَّلِ**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما الزمان فيظهر في هذه الوحدة في مستويين: مستوى الحضور، ولا حضور له يذكر في النص لأنه لم يتجاوز لحظة إنتاج الواقع الإثارة. ومستوى الغياب وهو زمان الذاكرة، حدد المستوى الأول الفعل قفا، وحدد المستوى الثاني الاسم ذكرى. وهو المستوى الأهم. وترتيب الشاعر للزمان بالفعل قفا - نبك أولاً ثم الاسم. ذكر - حبيب - منزل هو ترتيب شاعر يحسن التعامل مع اللغة وتطويعها لتمكنه من الإفضاء بما يريد. فقد استخدم الفعل في الاتصال بالراهن والفعل من صفاته الانضباط في الزمان والحدث وهو ما كان يهم الشاعر كثيراً، واستخدم الاسم ليفتح زمن النص. والاسم لفظ يقع خارج قدرة الزمان على تقييده هو متجاوز الحدث،

أي هو لفظ خارج على القوانين الملزمة، أو المقيدة للزمان والحدث. ومن هذا الباب ألزمه التنكير ليكون أكثر قدرة على فتح زمن النص.

وقد فعل الأمر نفسه في تعامله مع الآخر وذلك حين أخرج لفظ حبيب (الآخر) من حال التعريف إلى التنكير، مما عمق غموضه وزاد في تعتيمه.

وكذلك شأن المكان فقد ورد لفظاً نكرة في مركز النواة (منزل)، حدد الشاعر مواقع المنزل في النواة وهي خمسة أمكنة/ سقط اللوى - الدخول - حومل - توضح - المقراة/ وهي أماكن موصوفة بالفراغ بعد رحيل الأحبة عنها. وموصوفة في الوقت نفسه بالعمومية والغموض.

وفي إمعاننا النظر في النص نجد بين هذه الإشارات الموجزة، المختزلة، الغامضة، المبهمة، المجتمعة في الوحدة الأولى تكاملاً مزدوجاً لافتاً للنظر يقع بين الإشارات نفسها، هي إشارات متكاملة متعالقة، فكل إشارة غامضة يزيل غموضها الشاعر في وحدة لاحقة في النص أو في أكثر من وحدة مما يجعل النص كله بنية متينة متماسكة على مستويي البناء والدلالة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأنا:

إشارة الأنا المستخرجة من الملفوظ نبك في حالها المذعن بدت لنا غائمة غامضة لا نعرف عنها سوى أنها حزينة مهمومة مضطربة بسبب رحيل الأحبة.

- كأني غداة البين يوم تحملوا   لدى سمرات الحي ناقف حنظل

ثم يسعى بعد ذلك إلى تحديد سبب البكاء ومصدر الألم في الوحدة الثانية التي تبدأ من البيت السابع وتنتهي في البيت التاسع، ويظهر أن

الحب هو السبب. ففي سياق حديثه عن عطر أم الحويرث وأم الرباب، يكشف لنا عن بعض دواعي حزنه الذي أشار إليه في الوحدة الأولى (ب 7-8):

- **كدأبك من أم الحويرث قبلها وجارتها أم الرباب بمأسل**
- **إذا قامتا تضوع المسك منهما نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل**

هذا الحب المحروم الذي هيجه العطر دفع الشاعر إلى البكاء (ب 9):

- **ففاضت دموع العين مني صبابة على النحر حتى بل دمعي محملي**

ويمضي الشاعر في الوحدة الثالثة يبين لنا حجم الهموم ومداها وصفاتها ورسوخها (ب 44 - 47):

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- **وليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي**
- **فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكلكل**
- **ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصبح وما الإصباح منك بأمثل**
- **فيالك من ليل كأن نجومه بأمراس كتان إلى صم جندل**

يظهر مما ذكرنا أن الشاعر توسل للكشف عن مدى الألم الذي يكابده بالزمان، فألمه أكثر اتساعاً من مساحة الليل وبه اكتسب الألم صفة الديمومة والامتداد، فلا فرق بين ليل ونهار، ولا خلاص في ليل أو في نهار:

- **ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصبح وما الإصباح منك بأمثل**

وبالإضافة إلى إضاءة الشاعر لنواتج الألم المتمثل في البكاء الذي

أشير إليه في الوحدة الأولى يتجه في الوحدة الرابعة (ب 49-51) اتجاهاً آخر قصد الكشف عن صفات أخرى غامضة في مسألة الألم.

- **وواد كجوف العير قفر قطعته — به الذئب يعوي كالخليع المعيَّلِ**
- **فقلت له لما عوى إن شأننا — قليل الغنى إن كنت لما تَمَوَّلِ**
- **كلانا إذا ما نال شيئاً أفاته — ومن يحترث حرثي وحرثك يهزل**

نقرأ في هذه الأبيات وجهاً آخر من وجوه الألم، وصورة أخرى من صوره، فالشاعر فقد من يحب، فحملته همومه إلي التشرد في البراري، وهناك عاشر ذئباً، وعقد ليبين لنا مدى التماهي بينه والذئب مماثلات متعددة يكشف بها مدى تقلص الهوة بين المخلوقين في أشكال الحياة والإحساس. والملاحظ أن الشاعر يسعى في هذه الوحدة إلى الكشف عن أعمق درجات الألم وأقصى ما يمكن للإنسان أن يكابده ويحتمله، لذلك اختار مماثلاته أو مقارباته بما يمكنه بها الكشف عن هوية الألم الأعلى والأعمق. وأعتقد أن الشاعر تمكن بما تركه لنا من أبيات من الكشف عن هوية الألم الذي يكابده، وبذلك يكون قد أضاء الإشارة المعتمة التي اكتفى بمجرد ذكرها في الوحدة الأولى فكشف لنا عن أبعاد الألم وحدوده وعمقه، والأسباب المحدثة له. وبذلك يكون قد غطى الجوانب التي يمكن للإشارة أن تقترحها، والأسئلة التي تثيرها وذلك بإبانته عن الوجوه الثلاثة للألم: تحديد المصدر ⟵ السلوك المنجز ⟵ المكابدة النفسية.

تظهر لنا مما سبق وتعرضنا له صورة الذات المذعنة بأبعادها المختلفة، فالصورة التي نقلتها إلينا معلقته دقيقة إلى حد بعيد، بحيث لا تترك فرصة للقارئ لطلب زيادة في التحديد أو التفسير لخفايا حياته النفسية والسلوكية. وهنا نجد ضرورة التذكير بأن الكشف عن صورة الذات المذعنة لم يقف عند هذا الحد بل تجاوزه إلى وحدات أخرى تسهم

بشكل مباشر في الكشف عن جوانب أخرى تحتاج إلى إضاءة من حياة الشخصية المذعنة، نذكّر بها حينما نصل إليها في مواقعها من النص.

ومن اللافت للنظر والمثير للدهشة والإعجاب أن الشاعر حرصاً منه على إضاءات جوانب الشخصية كلها بأحوالها كلها لم يكتف في الكشف عن حياة الأنا المذعنة فحسب بل تجاوزها إلى الوجه الآخر النقيض لها، وقد أشار إلى هذا النقيض في الوحدة الأولى بالملفوظ (لا تبك) حتى (لا تهلك)، فاستخدام الشاعر النهي قصد منه الدفع خارج الإذعان نحو حال آخر.

● **وقوفاً بها صحبي عليَّ مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجمل**

فلا فائدة من البكاء لأنه لا يعيد ما انصرم في الحقيقة وتحول بفعل الزمن إلى محطة من محطات الذاكرة.

● **وإن شفائي عبرة مهراقة فهل عند رسم دارس من معوَّلِ**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فإذا كان في وصفه لحال الإذعان قد أحاط بمأساة الأنا المذعنة كلها، فإن الوجه الآخر للشخصية المحمول على إنهاء المعاناة والألم أحاط إحاطة دقيقة بجوانب حياة الشخصية أو الأنا المتجاوزة، وهي أنا نقيضة للأولى مقبلة على الحياة والمتع والرضى. وبتناول الشاعر لهذا الوجه يكون قد سيطر على الجانبين الوحيدين اللذين يتقاسمان حياة الإنسان (الإذعان + التمرد/ القبول + الرفض/ الاستلاب + الفعل/ السلب + الإيجاب).

ولا يخفى أن قصد الشاعر من صورة الأنا الثانية أي المتجاوزة الوصول إلى مشهد كامل للأنا يظهر لنا فيه علاقة الأنا بالمحيط والكون. وفيه تظهر لنا الأنا، منتصرة، قوية، مدركة، بطلة، مملوءة حيوية ورجولة. هذه الأنا لم يعلن الشاعر عنها صراحة بل وضع بين أيدينا ما يمكننا به من الوصول إلى المقصود. والمستويان الظاهر والباطن في أي علاقة لفظية

يتصلان اتصال الدال بالمدلول، فمن ذلك أن الشاعر في الوحدة الخامسة حدد المقصود بالتجاوز، تجاوز الآلام والبكاء والأحزان لأن ذلك كله لا يعيد ما اغتاله الزمان. نحو حياة طبيعية اعتاد ممارستها قوامها الصيد واللهو.

ومن اللافت للنظر أن معركة الصيد وظفها الشاعر للكشف عن قدرته على التجاوز. فوصفه قوة حصانة وجبروته وثباته وقدرته في التعامل مع الوضع الذي نُزِّل فيه، هو وصف لنفسه، فالشاعر ما قصد من هذا الوصف إقناعنا بالمعنى المباشر بل بالمعنى المتواري وراء المباشر، فالشاعر في وصفه للحصان أراد أن يصل بنا إلى صورته هو إلى طبيعة تجاوز الأنا وأسلوب تجاوزها. يبدأ الشاعر ما ذكرنا بثنائية الأنا والحصان (ب 52):

- **وقد اغتدى والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل**

هدفه من جمعها وضع القارئ في الجو العام للمقصود الوصول إليه، ثم بعد ذلك يتجاوز العام إلى الخاص ويبدأ بوصف الحصان وصفاً مركزاً لافتاً للنظر بسبب دقته والسيطرة على مجمل عناصر قوته وما تفضي إليه (ب 53-61):

- **مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من عل**

وقد حشد الشاعر عدداً من الصفات العجائبية للحصان تجعل امتطاءه يستحيل على الأقوياء منها قوله:

- **كميت يزل اللبد عن حال متنه كما زلت الصفواء بالمتنزل**
- **يزل الغلام الخف عن صهواته ويلوي بأثواب العنيف المثقل**

وما بين تأبي الحصان على راكبيه الخف والعنيف المثقل تتوالى صفات القوة والتميز:

- على النبل جياش كأن اهتزامه | إذا جاش فيه حمية غلي مرجل
- مسح إذا ما السابحات على الونى | أثرن الغبار بالكديد المركل
- دريرٍ كخذروف الوليد أمرّه | تتابعُ كفيه بخيط موصّلِ
- له أيطلا ظبيٍ وساقا نعامة | وإرخاء سرحان وتقريب تتفل
- ضليع إذا استدبرته سد فرجه | بضاف فويق الأرض ليس بأعزل
- كأن على المتنين منه إذا انتحى | مَداكَ عروس أو صَلاية حنظل

مما سبق نجد أن الشاعر في هذه المرحلة من التجاوز وقف شاهداً في الظاهر على أسطورية الحصان ولكنه فيما وراء الظاهر تماهى بالصفات، فصفات الحصان هي نفسها الصفات التي أراد الشاعر أن يصف بها نفسه.

فالشاعر بعد تحديد العناصر الأسطورية للحصان يتحول إلى وصف عملية صيد، وفي هذه المرحلة من التجاوز يتماهى الحصان والشاعر ويخرج الشاعر من الشاهد على صفة وفعل، إلى شريك في الصفة والفعل. وبهما تكتمل صورة التجاوز في البطولة.

يظهر الشاعر ممتط صهوة حصانه، وقد وصلا معاً إلى أعلى درجات الجهد الأسطوري الدرامي الذي ضبطت مساحته المعركة التي خاضها والحصان مع الثيران الشرسة (ب 62 - 69):

- كأن دماء الهاديات بنحره | عصارة حناء بشيب مرجّلِ
- فعن لنا سرب كأن نعاجه | عذارى دوار في ملاء مذيّل
- فأدبرن كالجزع المفصّل بينهُ | نحيد معمٍّ في العشيرة مخْولِ
- فألحقنا بالهاديات ودُونهُ | جَواحِرها في صرةٍ لم تزيّل
- فعادى عداء بين ثور ونعجة | دراكاً ولم ينضح بماء فيُغسَلِ

ومن يدقق النظر في هذا الجانب يرى أن الشاعر أخرج حصانه ونفسه من الانتماء للحقيقي والطبيعي إلى الوهمي إلى الأسطورية التي لا يمكن أن تقع في الواقع، ودخل بحصانه في معركة تناسب صفتيهما فأنتج دراما تجاوزت الواقع إلي الوهم.

ومن اللافت للإنتباه أنه بعد أن ترك الوصف والمعركة عاد إلى الوصف مرة أخرى، وكأنه هذا الفعل يسعى أن يجند عناصر الوهم كلها للإلمام بعناصر الصفات الأسطورية للحصان ولكن هذه المرة ليست بصفة القوة بل بصفة الجمال النادر:

- **ورحنا وكاد الطرف يقصر دونه متى ما تَرَقَّ العين فيه تَسَفَّلِ**

إنه - بحسب شرح الزوزني - كامل الحسن رائع الصورة وتكاد العيون تقصر عن كنه حسنه ومهما نظرت العيون إلى أعالي خلقه اشتهت النظر إلى أسافله[5].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن إضاءة إشارة التجاوز المحمولة في لا تبك حتى لا تهلك أسى تمثلت في صورة تجسد لحظة. انتصار الأنا البطلة في معركة الحياة. هذه الصورة لو أضيفت إلى صورة الأنا المهزومة اليائسة المذعنة تنفتح أمامنا الأبعاد الثلاثة لصورة الأنا الإنسان من جوانبها كلها:

- الأنا المتألمة.
- الأنا الغريزة.
- الأنا البطلة.

ولا يفوت أن نذكر في نهاية حديثنا عن الأنا المتجاوز، كما ذكرنا في حديثنا عن الأنا المذعنة أن التجاوز لا تقف صورته عند صورة الأنا البطلة التي تحقق زمنها بمنطقها، بل نجدها في العلاقة بين الأنا والآخر والتي سنقف عند أبعادها حينما يأتي دورها في البحث.

الزمان المحمول على كلمة (ذكرى) في هذا النص هو الفضاء الذي يؤطر للأحداث ويسهم في تشكيلها هو زمان الغياب زمن يحاصر الأحداث ويضبط إيقاعها بما تتركه الذاكرة ينفلت من حصارها أو من أرشيفها إلى زمن الحضور. وهو زمن لا يتجاوز حيز الفعل الذي افتتح به الشاعر نصه «قفا نبك» بهذا المستوى تصير وظيفة زمن الحضور بوابة للدخول في زمن الغياب، وهو زمان تتعايش فيه ثنائية متعارضة زمن الألم والأحزان والاستلاب، وزمن الحب والمرح والبطولة والفحولة. بهذا المستوى من الفهم يصير الزمان المشار إليه في الوحدة الأولى المشكلة لنواة النص الحلقة الواصلة لمفاصله الرابطة لعناصره أو لنقل هو الإشارة التي تكامل فيها النص فكل وحدة من وحداته تتصل اتصالاً مباشراً بالإشارة والتي تتشكل فيه عناصر النص سواء على مستوى الحدوث في الحضور أو الحدوث في الغياب، وبين المستويين صلة وثيقة فأي مستوى منهما يتجلى فيه الآخر النقيض، فالدخول في زمن الغياب حركة نحو إنجاز المثيل في الحضور، والوقوف على زمن الحضور مهما كانت مساحته القصد منه تجاوز ضغط الحضور الموصوف بالألم والأحزان والقهر والتشرد والحرمان إلى زمن نقيض هو زمن الذاكرة فكل زمن منهما حامل للآخر منتجه ومنتج به باجتماعهما نصل إلى زمن النص كله.

ومثلما تحول الزمان بفعل سيطرته إلى مفاصل تشد أحداث النص فإنه تحول في الوقت نفسه إلى مفاصل ساعدت في تماسك الإشارات وحولتها إلى مجرد عناصر تنتج في الزمان وتنتج الزمان. هذا يعني أن الزمان أثر في حركة النص الداخلية كلها من مستوى الإشارة إلى مستوى النص كله فتدقيقنا النظر في مستوى الإشارات على سبيل المثال نجد أنها توزعت بما يساير حركة الزمان مما يدل على الأثر الكبير لإشكالية الزمان في صناعة النص.

الأنا = حاضرة في الحقيقة ⟸ غائبة في الذاكرة فالأنا تساير ثنائية الزمان بدقة، هي أنا مزدوجة مثل غيرها من الإشارات، أنا غائبة في الزمان غياب الحقيقة، وأنا حاضرة في الزمان غائبة روحياً في الحقيقة.

المكان = حاضراً في الذاكرة ⟸ غائباً في الحقيقة.

الآخر= حاضراً في الذاكرة ⟸ غائباً في الحقيقة.

ومن اللافت للنظر أن تقسيم الأزمنة هنا إلى زمن حضور وزمن غياب هو في حقيقة الأمر تقسيم وهمي لأن صدام لحظتين مختلفتي الدلالة تلغي خصوصيتهما نحو خصوصية مختلفة. فتحميل الزمن على ماض ومضارع لا يمكن الثقة به على أنه قاعدة صارمة يعسر تجاوزها فالزمان في هذا النص استغنى عن تعريفاته المصطلحية فصار الماضي جزءاً من الحاضر، وصار الحاضر واقعاً في الماضي بهذا المستوى من التجاوز يتحد الزمان في النص ليصير واحداً. فالفعل الماضي، هو فعل استحضار لزمن غائب في زمن حاضر. والفعل المضارع الذي يمثل الحضور في هذا النص ينتج نفسه ويحقق وجوده في فضاء الذاكرة. فدخول الشاعر إلى الذاكرة أي الماضي القصد منه إنتاج حاضر مشابه مرغوب يحقق للشاعر إنسانيته المفقودة. والفعلان يتحركان في مساحة ملغية تضبط إيقاعها ثنائية متعارضة في مستوى المرجعية والرؤية فزمن الذاكرة مشرق في مجمل وحدات النص وزمن الحضور هو زمن الانهيار والألم يتحول بعد الاتكاء على الذاكرة إلى مجرد حركة في الزمان الغائب لا حضور لها في الحقيقة.

الغياب = (+) ⟸ انتصار الرغبة (-) انتصار الخيبة.

الحضور = (-) ⟸ انتصار الخيبة (+) انتصار الرغبة.

نخلص من تتبعنا لإشكالية الزمان في النص إلى التأكيد على أن الإشارة إلى الزمان في نواة النص [قفا (زمن الحضور) - وذكرى (زمن

الغياب)] أخضعت النص كله بوحداته كلها لسلطتها، وحركته بعناصره كلها بحسب متطلبات الإشارة. هي مالكة لزمن توزيع النص، تخضعه لحركتها وتقوده وتملي عليه شروطها.

المكان: وردت الإشارة إلى المكان في الوحدة الأولى مرتين الأولى حملت إلينا الأسماء: سقط اللوى، والدخول، وحومل وتوضح والمقراة. والثانية أظهرت صفته، هو مكان خرب بفعل الجنوب والشمأل. وهي كما يظهر مجرد إشارات سريعة لا يفهم منها أكثر من أن الشاعر يوقف أصحابه لبكاء على ذكريات وقعت في مكان خرب. هذه الإشارات الغامضة تفك غموضها الوحدات الأخرى وتضيء جوانبها المعتمة. ففي النص يتفاعل مكانان متفقان في الاسم متعارضان في الصفة والصورة، هناك مكان حاضر راهن، وآخر غائب، مكان تشكلت فيه الأحداث في زمن الغياب وآخر تتشكل فيه أحداث زمن الحضور، وهما إجمالاً ضدان. واللافت للنظر أن إشكالية التضاد بين الحضور والغياب بمقدار ما تمكن للاختلاف تلغيه. فالمكان الحضور مساحة بلا حياة في الحقيقة، ولكنها حية في الذاكرة، بهذا التصور تسقط حيادية المكان، ويصير آلية بينها وآليات البناء الفني الأخرى شراكة فنية عميقة يتحول المكان بفعلها إلى مكان نفسي ينتجه الجغرافي والعكس صحيح، فمن تدقيقنا النظر في سيرة الأنا على سبيل المثال في علاقتها بالمكان، نجد أن المكان تحكمه ثنائية الحضور المؤلم، والغياب المبهج المؤلم في الوقت نفسه والأنا إلى جانب الزمان تحكمهما الثنائية نفسها إلى درجة يصير معه الخراب مزدوجاً خراب طبيعي زمني وآخر نفسي، هذا يعني أن آليات الإنتاج الفني من زمان ومكان وأنا وآخر تلتقي لقاء تماه، تتوحد كلها في إنتاج صورة النص، تتعالق بمقدار ما تتكامل.

فالمكان حي حياة الأنا في مواجهتها العالم وانتصارها عليه خرب

خراب الأنا في مواجهتها العالم وانكسارها في مواجهته والعكس صحيح. فالمكان في الحقيقة هو الخراب والمكان الغياب، متجاوز زمنياً فهو خراب في الحقيقة وإن ظل في الذاكرة على صورة غيرها في الحقيقة.

وفي تحولنا إلى وحدات النص الأخرى نجد حضوراً مكثفاً للمكان يتوارى وراء أي حدث من الأحداث الواردة في النص، مما يخرج المكان من كونه مجرد جغرافياً تعبرها الأحداث دون أن تؤثر وتتأثر إلى مساحة تشكل فيها الأحداث يقترحها ويراكمها ويفرض عليها الصورة التي تناسب طبيعته فمكان لقاء امرئ القيس بعنيزة يختلف عن مكان لقائه ببيضة الخدر. وطبيعة الحدث في خدر عنيزة تختلف عن طبيعة الحدث في مكان لقائه ببيضة الخدر، قد تكون الغاية واحدة غير أن الوصف مختلف وتطور الحدث مختلف فرض تضاريس مختلفة للمكان فمكان لقائه بعنيزة مغلق. قال (ب 13-15):

● ولما دخلت الخدر خدر عنيزة فقالت لك الويلات إنك مرجلي
● تقول وقد مال الغبيط بنا معاً عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل
● فقلت لها سيري وأرخي زمامه ولا تبعديني من خباك المعلل

ويذكر الشاعر حكاية وقعت في مكان آخر قد تكون بطلتها عنيزة وقد تكون أخرى:

● ويوماً على ظهر الكثيب تعذرت عليَّ وآلت حلفه لم تحلَّلِ

وهي حكاية باهتة أفقدت المكان قدرته في إنتاجها وأفقدتها قدرة الكشف عن هوية المكان.

أما المكان في حكايته التي نسجها باتصاله ببيضة الخدر فمفتوح لا تقيده التضاريس. وباعتقادي هو من أكثر الأمكنة في النص وضوحاً في مساحة الذاكرة (ب 23-30):

● وبيضةِ خدر لا يرام خباؤها تمتعت من لهو بها غير مُعجلِ
● خرجت بها أمشي تجر وراءنا على أثرينا ذيلَ مرطٍ مرحَّلِ
● فلما أجزنا ساحة الحي وانتحى بنا بطن خبتٍ ذي حقاف عقنقل

وبالتأكيد هناك أمكنة أخرى في هذا النص أسست للأحداث غير التي ذكرنا لا تتصل كسابقتها بتصريف الغريزة الجنسية بمقدار ما تتصل باللهو والمرح وممارسة الإنسان لإنسانية فطرية لا تقييد فيها ولا تعقيد:

ويظهر المكان في هذا الحيز باهتاً ممسوح الملامح لأن وصفه ما كان غاية الشاعر، فغايته وصف ما حدث في المكان لا المكان نفسه.

● ألا رب يوم لك منهن صالحٍ ولاسيما يوم بدارة جلجل

وقد استخدم الشاعر في التعامل مع المكان أساليب فنية طريفة نجدها على أشكال: مرة يغفل كثيراً عن التفاصيل ليترك لنا فرصة تأليفها وتخيلها، ومرة يذكر بعض التفاصيل ليفتح لنا باباً أكثر اتساعاً لتخيل التفاصيل الدقيقة للحكاية. ومرة يعيننا في تخيل التفاصيل بوصف مواز للتفاصيل التي يدعونا إلى تخيلها باستدعاء مشهد آخر وهو ما حدث في حواره مع عنيزة حيث قال لها (ب 16-17):

● فمثلك حبلى قد طرقت ومرضعٍ فألهيتها عن ذي تمائمَ مُحولِ
● إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشق وتحتي شقها لم يحول

هذه الأساليب تجعل من المكان آلية أساساً من آليات البناء الفني آلية تنتج الحدث وفي إنتاجها له تكشف عن بعض خصوصيتها من ذلك ما ذكره في الوحدة الثالثة ليضيء به جانباً مازال مجهول الهوية والتضاريس حينما تحدث عن حاله وحاله الذئب في مكان قفر، ففراغ المكان فرض على الشظاعر اختيار الأحداث التي تناسب طبيعته (ب 49 - 51):

- وواد كجوف العير قفر قطعته — به الذئب يعوي كالخليع المعيل
- فقلت له لما عوى إن شأننا — قليل الغنى إن كنت لما تحول
- كلانا إذا ما نال شيئاً أفاته — ومن يحترث حرثي وحرثك يهزل

وما ذكرناه كله من تأثير المكان في الأحداث يعني أنه ليس مجرد جغرافياً باردة تتشكل فيه الأحداث وتحدد تضاريسه بل جغرافيا حية تؤثر في تطور الأحداث.

ومما يجدر ذكره بعد وصفنا المكان وإظهار قيمته في النسيج الشعري والانتظام السردي الحكائي أن الإشارات في النواة ليست معزولة بل متعالقة متكاملة في النواة المركز فالأنا لا تحقق ذاتها الفنية إلا في صلتها بالمكان والزمان والآخر في مساحة النص، فالشاعر حينما يقف على الأطلال يشير إلى زمن الحضور الذي لا تتجاوز وظيفته وظيفة المثير، نحو غياب ممتد في الذاكرة. أما الأطلال فوظيفتها لا تتجاوز الوظيفة الاستحضارية، تصير الأطلال بموجب هذا الحكم بوابة لا قيمة لها في ذاتها بل بما تؤمنه لنا من إمكانية اختراق المكان المتداعي والزمان المرفوض والأنا المتألمة المهزومة والتواري خلفها للوصول إلى المكان الحي والزمان الحي والأنا المنتصرة في هذا التوتر بين الحضور والغياب في الزمان والمكان والأنا تتمكن الشراكة الفاعلة من إنتاج صورة النص وزمن الرؤية، رؤية الخلاص. ومن اللافت للنظر أن الرؤية كما حدثنا النقد الحديث العربي منه والغربي عنها تقع في غياب قادم وما وجدناه في نص امرئ القيس إن الرؤية تتأسس على مبدأ مقلوب فالخلاص ليس دخولاً في الغياب القادم بل ارتقاء في الغياب المنصرم.

ثم تأتي إشارة المكان الموصوف بالخراب متبوعة بإشارتي الجنوب والشمال، وهما إشارتان ذكرهما الشاعر في الوحدة الأولى متصلتين بالمكان على أنهما سببا الخراب. والجنوب والشمال كما يذكر الزوزني،

رياح تمحو آثار الديار بمصاحبة الأمطار. إشارتان مرتا دون إيضاح أو تفسير، وظلتا على حالهما إلى آخر وحدة من النص، تتحولان فيها إلى أداتين ناسجتين للوحة فنية متماسكة تفصح عن المسكوت عنه من الإشارتين. إشارتان تؤسسان للوحة مطرية تضع بين أيدينا أسباب تدمير المكان والحياة وتخريب المكان. سيل يداهم المكان يقتلع النخيل ويهدم البيوت وهنا يكرر الشاعر أسماء أمكنة كثيرة: ضارج والعذيب والقطن والستار ويذبل والقنان وشيماء وثبير والمجيمر وقد استخدم هذه الأماكن ليبين لنا قدرة مداهمة السيل وعنف مداهمته ومدى الخراب الذي تركه في المكان، وبهذا يتمكن الشاعر من إضاءة الإشارتين المعتمتين: الجنوب والشمال. قال (ب 70-81):

- أصاح ترى برقاً أريك وميضه ... كلمع اليدين في حبي مكلل
- يضيء سناه أو مصابيح راهب ... أمال السليط بالذبال المفتل
- قعدت له وصحبتي بين ضارج ... وبين العذيب بعدما متأملي
- على قطن بالشيم أيمن صوبه ... وأيسره على الستار فيذبل
- فأضحى يسح الماء حول كتيفة ... يكب على الأذقان دوح الكنهبل
- ومر على القنان من نفيانه ... فأنزل منه العصم من كل منزل
- وشيماء لم يترك بها جذع نخلة ... ولا أطماً إلا مشيداً بجندل
- كأن ثبيراً في عرانين وبله ... كبير أناس في بجاد مُزَمَّل
- كأن ذرا رأس المجيمر غدوةً ... من السيل والغثاء فلكة مغزَل
- وألقى بصحراء الغبيط بَعاعَه ... نزول اليماني ذي العياب المحمل
- كأن مكاكي الجواء غديةً ... صبحن سلافاً من رحيق مفلفل
- كأن السباع فيه غرقى عشيةً ... بأرجائه القصوى أنابيش عُنْصُلِ

فاستخدام الشاعر التدرج الحكائي الدقيق في هذه اللوحة الفنية وغيرها من اللوحات يظهر مدى تعامل الشاعر الفني الدقيق مع الكلمة، وطريقة تحويله إحساسه بما حوله إلى لغة شعرية تتباين تبايناً طريفاً.

ويتبين لنا من علاقة الشاعر بالمكان في خاتمة الحديث عنه أمران: الأول فني يتمثل في استخدام الشاعر في بناء وحداته الجزئية والكلية التدرج الحكائي. فاللوحات الجزئية تتباني فتنتج اللوحة الكلية. وهذا يدل على قدرة متميزة في التعامل مع اللغة بتحويلها من مجرد لغة إفهامية عامة إلى لغة شعرية، والتعامل مع تحويل الإحساس بالخارج من مجرد إحساس داخلي إلى إحساس فني شعري. والآخر نفسي فعلاقة الشاعر بالمكان علاقة فجائعية في المكان الحضور والغياب على حد سواء. فكل مكان في الحضور مهلك مؤلم يساوي الموت. وهو ما دفع بالشاعر إلى تجاوز المكان الحضور إلى المكان الغياب فاستنجد بالذاكرة لتعينه في نقل زمان الغياب بما فيه من أحداث وعلاقات إلى الحضور، أو الخروج بزمن الحضور إلى الغياب علّه ينجو من هلاكه، غير أنه وجد نفسه في جغرافيا الغياب يواجه هلاكاً مماثلاً لأن الاستحضار وهمي لا يتصل بالحقيقة فكل مكان حاضر في الحقيقة يساوي الموت. وكل استحضار للمكان الغائب قصد النجاة هو تجديف ضد الموت ولكنه يفضي بسبب غياب الحقيقي إلى تعميق الموت.

الحبيب «الآخر»: وهي الإشارة التي تواجه الإشارة الممثلة لمركز النواة وأقصد بها «الأنا» تواجهها وتسهم معها في بناء حركة النص الدرامية. ومن اللافت للنظر ذلك الوعي الفني العميق الذي جعل الشاعر يترك الإشارة إلى (حبيب) نكرة كما ترك إشارتي منزل وذكرى، لأنها لو عرفت لدلت على الواحدية ومنعت التعدد، لذلك تركها نكرة ليترك لنفسه حرية الحديث عن حبيب متعدد أو صويحبات متعددات والغاية من التعدد

فنية وذلك حتى يتمكن بهذا الفعل من السيطرة الجادة على أحوال المُحَب من ناحية وليكشف لنا بالتعدد عن ميوله وهواه، وطبيعة العلاقة المتعارضة به، ويلغي الأسئلة أو يتجاوز إشارات الاستفهام ويترك للمكاشفة المتعددة دور الإفصاح عن كل مسكوت عنه في شخصية الحبيب أو أخلاقه أو طبيعته أو مستوى علاقته بالآخر. وكي يتحقق ذلك استخدم أسلوباً فنياً هندسياً دقيقاً كبداية ينطلق منها فجاء التعدد المتوازي بين الحبيب والمكان للإحاطة بكل ما يخيل للجاهل معرفته من حياة امرئ القيس مع المرأة والأحوال التي تمر بها والمواقع التي تم له فيها ما سعى إليه.

فالشاعر في نواة النص حدد عدداً من الأماكن التي التقى فيها المرأة وعدد في الوحدة الثانية أسماء النساء اللواتي التقاهن، فوجدت مطابقة تامة بين العددين، وبه تتصل الوحدتان الأولى والثانية في أكثر من موقع وأداة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سقط اللوى ⟸ تقابله: أم الحويرث.

الدخول ⟸ تقابله: أم الرباب

حومل ⟸ تقابله: عنيزة

توضح ⟸ تقابله: فاطمة.

المقراة ⟸ تقابله: بيضة الخدر

فالشاعر يوزع المكان توزيع الآخر، أو يوزع الآخر على المكان. ولا يخفى أنه في وصلنا بين المكان الموزعة صورته على وحدات النص والحبيب أو الجمع بين حكايتي المكان والحبيب يمكننا الوقوف على قصة فنية تتوفر فيها عناصر القص كلها، المكان والزمان والأحداث والشخصيات والحوار والتدرج نحو العقدة وهو أسلوب فني عرف به الشاعر، أسلوب توزع على طريقتين - كما سبق وذكرنا - إما أن يضع الشاعر بين أيدينا عناصر

الحكاية كاملة بما لا يتطلب زيادة أو أن يتخلى عن بعض عناصر القص ليترك لنا فرصة نسج حكاية. وهنا تتنوع الحكايات في الحكاية الواحدة ويتنوع تصور الأحداث، وتتنوع أساليب نسج الحكايات للحكاية الواحدة، وبه يتم الاتصال الفني بين النص المؤسس والنص على النص ويتم الاختلاف في الوقت نفسه.

وقد قدمت لنا الوحدة الثانية من النص عدداً من الحكايات كل حكاية منها تشكل بنية صغرى في الوحدة الثانية الكبرى، كل بنية صغرى تضيء جانباً معتماً من جوانب علاقة الشاعر بالمرأة، أو تعرف بتلك العلاقة وقد تناول الشاعر في البنى الصغرى صفات المرأة أو طبيعة علاقته بها أو موقفها منه بوسائل مختلفة وبأدوات مختلفة ومن جوانب مختلفة، توزعت على الشكل التالي:

أ - الجانب الحسي: 1- المشموم. 2- المبصر: الوحدة: 2+6.

ب - الجانب الغريزي: الوحدة 4+6.

ج - الجانب العاطفي: الوحدة 1+5.

د - الجانب السلوكي «اللهو»: الوحدة 3.

أ - **الحسي**: لقد استخدم الشاعر في الوحدة الثانية وسيلتين حسيتين تبينان موقفه من المرأة وأثرها في نفسه، افتتح الوحدة الثانية بواحدة وأغلقها بواحدة. افتتحها بحاسة الشم وانتهى به الأمر بسببها إلى البوح بسر الألم العميق في الذات المذعنة وبه تتصل الوحدة الثانية بالأولى لا في مساحة الحبيب بل في مساحة الألم الذي نقلته إلينا الوحدة الأولى. يقول: (ب 7-9):

- **كدابك من أم الحويرث قبلها ... وجارتها أم الرباب بمأسل**
- **إذا قامت تضوع المسك منهما ... نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل**
- **ففاضت دموع العين مني صبابة ... على النحر حتى بل دمعي محملي**

وقد استخدم الشاعر في نقل هذا الجانب الحسي من الوصف أسلوب الحكاية، حكاية أغفل بعض آلياتها المعروفة قاصداً وهي لعبة فنية يتحدث عنها النقد المعاصر تتأسس على إهمال الشاعر لها ليترك للقارئ فرصة المشاركة في صناعتها ونسج أحداثها، فنصل بذلك إلى نص على النص أو تخيل في المتخيل:

«امرأتان تسيران معاً أو كل واحدة على حدة والشاعر يتواجد في مكان سيرهما يدقق النظر في المارتين تهب الصبا حاملة إلى أنفه رائحة القرنفل المنضوع من جسديهما فيشتهي ويتألم فيبكي، هو حوار مولوجي صامت بين المادة وما تخلفه في النفس من رغبات محمومة».

واختتم الوحدة الثانية بحاسة البصر مضمنة وسائل حسية أخرى غير أن البصر غالب عليها.

فإذا كانت رائحة القرنفل أثارته جنسياً فبكى فإن جمال جسد بيضة الخدر أدهشه فكل عضو من أعضائها جميل ويفقد المبصر لحسنه أي قدرة على المقاومة. وحتى يمتلك القارئ ويقنعه بوجهة نظره التي أنتجت سلوكه كان لابد له من الإحاطة بعناصر الجمال المبصرة بأحوالها الفيزيائية والنفسية والطبيعية مرة واحدة. وكلها عناصر مثيرة أو مواد جمالية مثيرة تفرض الإذعان وتلغي ما يستدعي السؤال أو اللوم. (ب 31-40):

- مهفهفةٌ بيضاءُ غيرُ مفاضةٍ ترائبها مصقولة كالسجنجل
- كبكر المقاناة البياضَ بصفرةٍ غذاها نميرُ الماء غيرُ المحَلَّلِ
- مهفهفةٌ بيضاءُ غيرُ مفاضةٍ ترائبها مصقولة كالسجنجل
- كبكر المقاناة البياضَ بصفرةٍ غذاها نميرُ الماء غيرُ المحَلَّلِ
- تصد وتبدي عن أسيل وتتقي بناظرة من وحش وجرة مطفل
- وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش إذا هي نصته ولا بمعطّلِ

● وفرع يزين المتن أسود فاحم أثيث كقنو النخلة المُتَعَثْكِلِ
● غدائره مستزراتٌ إلى العلا تضل العقاص في مثنى ومرسَلِ
● وكشح لطيف كالجديل مخصر وساق كأنبوب السقي المذلل
● وتُضْحي فتيتُ المسك فوق فراشها نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل
● وتعطو برخص غير شثن كأنه أساريع ظبي أو مساويكُ إسْحل
● تضيء الظلام بالعشاء كأنها منارةُ مُمْسى راهبٍ متبتِّلِ

هي بيضاء تشوب بيضاها صفرة. والبياض الذي تشوبه صفرة أحسن ألوان النساء عند العرب - كما ذكر الزوزني في شرحه للمعلقة - وهي كالدرة التي تختبئ بين دفتي صدفة، عيناها جميلتان جمال عيني ظبية مطفل مملوءتين عطفاً وشفقة وخوفاً واستعطافاً شعرها طويل يزين ظهرها، وذات خصر نحيل ضامر وساق صاف لونه، وبطن ضامر، طويلة القد ممتدة القامة، وبنانها لين ناعم كأعواد المساويك. ثم ينتقل بعد ذلك إلى الصفات العامة، فيراها امرأة منعمة، ينبعث من وجهها نور يضيء ما حولها وأميل إلى أن اهتمامه بوصف جمال بيضة الخدر على ما ذكرنا قصد تبريره المجازفة التي قام بها للوصول إليها فقد تجاوز أحراساً حراساً على قتله لو شاهدوه (ب 29):

● تجاوزت أحراساً إليها ومعشراً عليّ حراصاً لو سيرون مقتلي

وقد صدر الوصف بهذا البيت كي يظهر لنا الأخطار التي تحيط به. وعدد بعد ذلك الأوصاف الجمالية النادرة كي يبرر المجازفة التي قام بها للوصول إليها. فالموت الذي دخله مبرر في هذه الحال إذ لو لم تكن على ذاك القدر من الجمال لما كان لمجازفته ما يبررها، فالشاعر بما ذكره أضاء لنا جانباً من جوانب إشارة حبيب، وهي إضاءة تامة شاملة تلغي أي سؤال أو استفهام تدفعنا إشارة حبيب للتفكير فيه أو السؤال عنه.

وما بين بنية الافتتاح وبنية الختام تعددت البنى، وتعددت معها الغايات والمواقف والزوايا التي تستوجب الإضاءة.

فإذا كان في علاقته ببيضة الخدر وأم الرباب وأم الحويرث قصد الوصف الجمالي فإنه في علاقته ببيضة الخدر وبعنيزة قصد الكشف عن الجانب الجنسي من حياته مع من يحب. واللافت للنظر أنه اكتفى في وصفه ببيضة الخدر بمجرد الإشارة، قال (ب 26 – و – 30):

● فجئت وقد نضت لنوم ثيابها ... لدى الستر إلا لِبسَةَ المتفضل

● هصرت بفودي رأسها فتمايلت ... عليَّ هضيمَ الكشح ريا المخَلخَلِ

أما وصف اتصاله بعنيزة فقد ألجأه تمنعها وعدم إذعانها له إلى التفاتة ورائية أو ومضة ورائية يحث عنيزة بسردها على الإذعان له (ب 13-16):

● ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة ... فقالت لك الويلات إنك مرجلي

● تقول وقد مال الغبيط بنا معاً ... عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزلِ

● فقلت لها سيري وأرخي زمامه ... ولا تبعديني عن جناك المعلل

● فمثلك حبلى قد طرقت ومرضعٍ ... فألهيتها عن ذي تمائمَ محْولِ

ومن قبيل أن حب الرجل للمرأة قد يكون بسبب جمالها أو لإرضاء الغرائز فإنه قد يعود إلى حيائها وبه يفتح الشاعر باب الحديث عن البعد العذري في علاقات الحب باب العواطف المتأججة المحرومة:

● أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل ... وإن كنت قد أزمعت صرمي فاجملي

● أغرك مني أن حبك قاتلي ... وأنك مهما تأمري القلب يفعل

● وإن تك قد ساءتك مني خليقة ... فسلي ثيابي من ثيابك تنسُلِ

● وما ذرفت عيناك إلا لتضربي ... بسهميك في أعشارِ قلبٍ مقتل

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشاعر في هذه البنية الجزئية من الوحدة الثالثة يلجأ إلى عواطفه يستغيث بها أن تهدأ في مواجهة ظلم الآخر المفرد، فكل حبيبة مفردة كانت إما تجره إلى هلاك نفسي أو إلى هلاك جسدي، مما يجعل من وصفه للحبيب المفرد أو وصف علاقته به طريقاً إلى الهلاك، فالشاعر يسعى إلى النجاة من هلاك عاطفي ليدخل في هلاك أشمل إنه صراع الموجود في الوجود وصراع الإحساس ومصادره. في هذا الحوار الصامت العميق بين الأنا المفكرة والأنا الشاعر تظهر فاطمة لتلغي الأولى أو تحيدها وتمكن للثانية فتلغي بهذا التمكين التفاصيل الخارجية كلّها وترغم الشاعر على الدخول إلى رحاب مشاعره وتلزمه بالانطواء فيها مقهوراً معذباً. وهذا الحال مهد له الشاعر بالحديث السريع عن عواطفه المحرومة نحو أم الحويرث وأم الرباب وما نتج عنها:

● ففاضت دموع العين مني صبابة   على النحر حتى بل دمعي محملي

وهذه السرعة ليست طبيعية - حسبما نرى - هي بنية ناقصة اغتالتها الرواية وضيعها الزمان أو هما معاً لأنه لا يعقل أن تفعل به رائحة العطر ما فعلت لو لم تكن له معرفة سابقة بمن كانتا سبب انهياره.

هذا الكشف لهوية الآخر وطبيعته وعواطفه وصورته وما خلفه من إعجاب بالجمال، أو تصريف للرغبات أو الهمس بأنين ذات موجعة تواجه موجعها، مرهقة تواجه مرهقها، أو تنازل الشاعر عن جرأته وتماديه وتطاوله ليصير وديعاً لطيفاً أرهقته العواطف. فإذا كانت عنيزة وبيضة الخدر تمثلان الوجه الأول فإن أم الرباب وأم الحويرث وفاطمة يمثلون الوجه الثاني. والغاية من وراء ذلك كله الإحاطة الشاملة بصفات الحبيب وأخلاقه وعواطفه وسلوكه.

ولم يكتف الشاعر بإضاءة ما أضاءه من جوانب حياة المرأة وصفاتها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وسلوكها، بل سعى إلى إضاءة جانب آخر، هو بالتحديد حب المرأة للهو، وبهذه البنية الجزئية الثانية من الوحدة الثانية يخرج الشاعر من موته النفسي أو الوجودي إلى حياة تنقله من إحساسه العميق بالهلاك إلى إحساس ممتع بالحياة (ب 11-12):

- **ويوم عقرت للعذارى مطيتي فيا عجباً من كورها المتحَمَّل**
- **فظل العذارى يرتمين بلحمها وشحم كهداب الدمقس المفتَّل**

ففي ذبح الشاعر مطيته للعذارى إيقاف للحركة وتعميق لمفهوم المكان، فذبح أداة الرحيل ترسيخ لصاحبها في المكان والحدث (اللهو) وفي الوقت نفسه رد فعل عنيف على فراغ المكان في النواة من الحياة.

وعلى الرغم من أن هذه البنية الصغرى أضاءت جانباً من جوانب حياة الأنا والآخر (الحبيب) فإنها إضاءةٌ لم تكتمل لأن الشاعر تعامل مع الحادثة بأسلوبه المعهود، إضاءة الإشارة بإشارة أعم ليترك لنا فرصة اختيار تفاصيل نراها. وهذا الأسلوب كما يرى أصحاب النقد الجديد دال على قوة الشاعر وطاقاته الفنية المتميزة.

وبهذا التصور يكون مبدأ التكامل آلية قادرة على إلزام النص بالبوح بأسرار بنائه فالوحدات تتكامل والإشارات تضاء والنكرات تعرف، فكل وحدة من وحدات النص وظفت لإضاءة جانب من جوانب إشارة. إضاءة حولت النكرات في النواة إلي معارف فصارت:

/ذكرى = الذكرى/ منزل = المنزل/ حبيب = الحبيب/

وحولتها إلى حلقات وصل تشد مفاصل النص وتحدث تكامله وبذلك نكون قد وصلنا إلى نتيجتين على جانب كبير من الأهمية: إن النص الشعري الجاهلي يتأسس على التمركز والانتشار أو على مبدأ التكامل الذي يبدأ من مركز لينتهي في النص. وأنه يخرج من تيه

التشتت والتفكك إلى التماسك والانضباط في عدد من النظم والقوانين التي تدل على أن الشاعر العربي لم يتعامل مع المحيط أو المشاعر أو الكون تعاملاً فوضوياً عفوياً فطرياً بل تعاملاً فنياً مدركاً. لم يكن الشعر به يقود الشاعر بل الشاعر يقوده ويراكم عناصره مراكمة فنية لافتة للنظر.

وأخيراً يتبين لنا قدرة مبدأ التكامل في تحديد بعض عناصر هوية النص الفنية، فإن مبدأ التماثل يأتي على البقية الباقية مما يحتفظ به النص من أسرار بنائه ومعماره. فإذا كان مبدأ التكامل أسعفنا بإمكانية الوقوف على بعض أسرار بناء النص فإن مبدأ التماثل يسعفنا بإمكانية أخرى تعيننا على الإحاطة بأسرار بناء النص كلها.



2 – التماثل

ينكشف لنا من بعض تدقيق نظر في معلقة امرئ القيس أمران: **الأول**: أن النص موزع إلى وحدات كبرى تتأسس على وحدات صغرى تتشارك في بناء الوحدات الكبرى. **والثاني**: أن هذه الوحدات الكبرى منها والصغرى تماثلت في البناء أو الهوية الفنية تماثلاً لافتاً للنظر مع أسلوب بناء الوحدة الأولى. فإذا كانت الوحدة الأولى هي مركز النص تختزله إلى مجموعة من الإشارات المركزية فإنها في الوقت نفسه تقود بناء النص وتضبط تشكيله العام اعتماداً على مفهوم التعارض الدلالي.

افتتح الشاعر الوحدة الأولى بقوله/ قفا نبك/ وهو فعل سالب يدل على حجم معاناة الشاعر في تعامله مع الواقع أو في مواجهته للحظة اجتماعية تمثلت في رحيل عن المكان في الذاكرة، واختتم هذه الوحدة بنقيض ما افتتحها به حينما أعلن عن عدم جدوى البكاء في مواجهة سلطة الزمان.

تأتي الوحدة الثانية من النص معتمدة في تشكيلها على عدد من البنى الصغرى، الأولى من تلك البنى (ب 7 - 9) نقرأ فيها حركة متناوبة بين السلب وما يوهم بالإيجاب لأنه حامل للسلب محتضنة. افتتحها بالسلب المؤكد في السياق والمشار إليه في قوله:

كدأبك من أم الحويرث قبلها وجارتها أم الرباب بمأسل

ومعناه أن قلة حظ الشاعر - كما يقول الزوزني في شرحه المعلقة - من وصال هذه ومعاناته الوجد بها كقلة حظه من وصالهما ومعاناته الوجد بهما، ثم يأتي دور الإيجاب في قوله:

إذا التفتت نحوي تضوع ريحها نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل

وهذا الإيجاب المتوهم مسكون بالسلب، منتج له ومعمق لحركته، لأن الاتصال ظل خارج الحقيقة فكان البكاء ففاضت دموع العين مني صبابة:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ففاضت دموع العين مني صبابة على النحر حتى بل دمعي محملي

بهذا المستوى من التصور تكون البنية الجزئية الأولى من الوحدة الثانية قد عمقت مفهوم الإذعان، الذي تأسست الوحدة الأولى عليه طرفاً من ثنائية كبرى. تعارضها في منطق بنائها البنية الجزئية الثانية من الوحدة الثانية من (ب 10 - 12) فقد عمقت طرف الثنائية الآخر وأعني به الإيجاب في الافتتاح والإغلاق. فلقاؤه بالعذارى في دارة جلجل هو فعل إيجابي من وجهة نظره لأنه يجسد جانباً من انتصاره على الواقع أو امتلاكه الواقع بتصريفه رغبة محمومة في الاتصال بالمرأة. فقد أجبر فتيات القبيلة ومنهن عنيزة على الظهور أمامه عاريات بعد سرقته ثيابهن وهن يغتسلن علي الغدير في نبع ماء في دارة جلجل:

**ألا رب يوم لك منهن صالح		ولاسيما يوم بدارة جلجل**

لقاء ذبح فيه ناقته للعذارى يأكلن ويمرحن. ولا يخفى أن ذبح الشاعر ناقته دليل على الرسوخ في المكان وتمسكٍ به لأنه ينجز نزوة من نزواته:

**ويوم عقرت للعذارى مطيتي		فياعجباً من كورها المتحمَّل**

وما بين الافتتاح والإغلاق يتبانى الإيجاب سردياً سرق ثيابهن ظهرن أمامه عاريات ذبح لهن ناقته لهى الجميع وهي لحظة من لحظات التجاوز التي تعمق طرف الإيجاب في الوحدة الأولى.

أما البنية الجزئية الثالثة من (ب 13-18) فإنها تنقل إلينا بعض صورة لعلاقته بعينزة:

**ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة		فقالت لك الويلات إنك مرجلي**

فقد بدت البداية ملبية لحاجة الشاعر الغريزية مما يجعلها تعمق خط الإيجاب وتويده ويماثله ما انغلقت عليه البنية التي أكدت على خط الإيجاب على مستويين: تمكنه من ضم عنيزة وتقبيلها، واستحضاره حادثة مع مرضع تم له من اتصاله بها:

**ومثلك حبلى قد طرقت ومرضع		فألهيتها عن ذي تمائم مُحْوِلِ**
**إذا ما بكى من خلفها انصرفت له		بشق وتحتي شِقها لم يُحَوَّلِ**

فسيان أرضى الشاعر غريزته في الحقيقة أو في الذاكرة فإن الإغلاق يظل محتفظاً بصفة الإيجاب.

يتعارض بناء هذه البنية الجزئية مع بناء البنية الجزئية الرابعة من (ب 19 - 21) لأنها تنقل إلينا طبيعة حكايته مع (فاطمة). فقد افتتحها

الشاعر بالسلب وأغلقها على ما افتتحها به. وما بين الافتتاح والإغلاق يتعمق خط السلب سيان بفعل سلوكها نحوه أو سلوكه نحوها، فإن دلالها هزمه وتمنعها قتله:

أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمي فاجملي
أغرك مني أن حبك قاتلي وأنك مهما تأمري القلب يفعل
وإن تك قد ساءتك مني خليقة فسلي ثيابي من ثيابك تنسل
وما ذرفت عيناك إلا لتضربي بسهميك في أعشار قلب مقتل

فالشاعر يقرر الحقائق الواقعة لا يستفهم عنها، ويجاهر بتذلله المحمول على كلمة مقتل، وتعني في سياقها الشعري غاية التذلل - كما يذهب الزوزني -.

أما بناء البنية الجزئية الخامسة من الوحدة الثانية من (ب 23 - 43) فيختلف عن بناء سابقتها. فإذا كانت البنية السابقة قد عمقت خط السلب أو الإذعان فإن هذه البنية قد عمقت خط الإيجاب أو التجاوز فيما افتتحت وفيما أغلقت. فالشاعر بهذا التناوب يبني الحركة الدلالية للنص معتمداً على تناوب التعارض بين السلب والإيجاب أو بين الإذعان والتجاوز.

في هذه البنية (ب 23-42) تمكن من الوصول إلى بيضة الخدر المرأة الجميلة التي قصد خباءها للتمتع بها:

وبيضة خدر لا يرام خباؤها تمتعت من لهوبها غير مُعَجلِ
تجاوزت أحراساً إليها ومعشراً عليَّ حراصاً لو يُسرُّون مقتلي

ويتعمد الشاعر تعسير أمر الوصول إليها ليقنعنا بأمرين: حجم المعاناة التي يعاني منها قاصد خباء بيضة الخدر، وفي الوقت نفسه ليؤكد

على تميزه بتمكنه من تجاوز المخاطر ووصوله إلى خبائها، والاتجاه الإيجابي في البيت الأول مسكون بنقيضه فالشاعر مهدد بالقتل لو لم يتوخ الحذر. فقد قصد الشاعر خباءها في قبيلتها التي يحيط بها الحراس متسللاً متوخياً أقصى درجات الحذر حتى لا ينكشف أمره وفيه مقتله. فقد تجاوز أحراساً إليها لو انكشف أمره لقتلوه.

ثم يخرج الشاعر في هذه البنية الجزئية من فاعل ينتج دراما النص إلى متفرج واصف لفاعل آخر أو لشخصية أخرى دخلت في النص في شراكة جادة إلى متفرج في إنجاز البناء الدرامي للنص، وذلك حينما يتحول إلى وصف جمال جسد بيضة الخدر التي قصد خباءها، ويتتبع مفاتنه. ونجد أن من الضروري هنا أن نعود لنذكر أن ارتباط الوصف بالمجازفة هو ارتباط وظيفي تبريري، فالوقوف المركز على تفاصيل الجسد الجمالية تبرير للمجازفة.

ولإيهامنا بصواب الفعل، وفي تعقبنا للبناء الحكائي الذي دخل، عنصر الجمال شريكاً في التمكين له تتضح لنا الوظيفة وتتأكد:

إذا ما الثريا في السماء تعرضت	تعرض أثناء الوشاح المفصل
فجئت وقد نَضَّت لنوم ثيابها	لدى السِّتر إلا لِبسَةَ المتفضِّلِ
فقالت يمينَ الله ما لك حيلةٌ	وما إن أرى عنكَ الغواية تنجلي
خرجت بها أمشي تجر وراءنا	على أثرينا ذيل مرطٍ مُرحَّلِ
فلما أجزنا ساحة الحي وانتحى	نبا بطن حقف ذي ذي ركام عقنقلِ
هصرت بفودي رأسها فتمايلت	عليَّ هضيم الكشح ريا المخلخَلِ

ثم يتجاهل السياق الحكائي الذي يتأسس علي تعالق الشخصيات وتفاعلها إلى الاكتفاء بالوصف أو الخروج من الحركة إلى الوصف:

مهفهفةٌ بيضاءُ غيرُ مفاضةٍ ترائبها مصقولة كالسجنجل
كبكر المقاناة البياضَ بصفرةٍ غذاها نمير الماء غير المحلَّلِ
تصد وتبدي عن أسيل وتتقي بناظرة من وحش وجرةَ مطفلِ
وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش إذا هي نصَّتْهُ ولا بمُعطَّلِ
وفرع يزين المتنَ أسودَ فاحم أثيث كقنو النخلة المتعثكلِ
غدائره مستشزراتٌ إلى العلا تضلُّ العقاصُ في مثنى ومُرسَلِ
وكشح لطيف كالجديل مُخَصَّرٍ وساقٍ كأنبوب السقي المذلل
وتُضحي فتيت المسك فوق فراشها نؤوم الضُّحى لم تَنْتَطِقْ عن تفضُّلِ
وتعطو برَخْصٍ غير شثنٍ كأنه أساريع ظبي أو مساويكُ أسحلِ
تضيء الظلام بالعشاء كأنها منارة مُمْسى راهبٍ مُتَبَتِّلِ
إلى مثلها يرنو الحليم صبابةً إذا ما اسبكرَّت بين درعٍ ومجْوَلِ

وفي البيت الأخير - كما هو ظاهر - يبرر الشاعر فعل المجازفة صراحة وذلك حينما وصف الناظر إليها أو الساعي إليها بالعاقل فإلى مثلها ينبغي أن ينظر العاقل كلفاً بها وحنيناً إليها بسبب جمالها حيث يطول قدها وتمتد قامتها وهي لم تدرك الحلم بعد.

ثم يترك الوصف الجمالي البصري إلى وصف مشاعره من ناحية وردود فعله إذا ما أثيرت تلك المشاعر:

إلى مثلها يرنو الحليم صبابة إذا ما اسبكرَّت بين درعٍ ومجْوَلِ
تسلت عمايات الرجال عن الصِّبا وليس فؤادي عن هواك بمُنْسَلِ
ألا رب خصم فيك ألوى رددته نصيح على تَعذاله غير مؤتَلِ

وفي تدقيقنا النظر في الوحدة الثانية كلها نكتشف أن الشاعر يفتتحها بالسلب الذي حمله إلينا السياق في تطور الوحدة. ويغلقها

بالإيجاب المحمول في السياق كذلك فقد خرج الشاعر من ألم ممض أبكاه إلى عالم الجمال الذي يفتتح فيه الشاعر فعل التجاوز أو الإيجاب ويؤكده في البيت الأخير من الوحدة.

وهذا الانضباط المنهجي للكتابة أو هذا النسيج المتقن للإبداع الشعري ينسحب على الوحدة الثالثة من هذا النص من (ب 44-47) على اختلافها الذي يتأسس على الانتقال من التعارض الثنائي (إذعان تجاوز. أو سلب إيجاب) إلى أحادية متجانسة في الصفة متفقة في التوجه فالشاعر يفتتح الوحدة ويغلقها بما يعمق خط السلب فالهموم كثيرة ممتدة مستمرة ثابتة:

وليل كموج البحر أرخى سدوله — عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لما تمطى بصُلبه — وأردف أعجازاً وناءَ بكلكلِ
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلِ — بصبح وما الإصباح منك بأمثلِ
فيا لك من ليل كأن نجومه — بكل مغار الفتل شدت بيذبلِ

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعد هذه الوحدة يواجهنا بيت لا يتصل بسابق ولا يمهد للاحق (ب 48):

وقربةِ أقوامٍ جعلتُ عصامَها — على كاهلٍ مني ذلولٍ مُرحَّلِ

مما يجعل الميل إلى أنه بيت مضاف إلى النص مقحم فيه.

ويتدعم نظام أحادية التوجه أو الصفة في الوحدة الرابعة وهي مثلما ذكرنا تضيء جانباً عتماً من جوانب حياة الأنا التي تواجه قدرها في عراكها مع الزمان والمكان والآخر هذا العراك فرض على الشاعر نظام حياة يتعارض مع حلم الشاعر. فرحيل من يحب فرض عليه وحدة قاتلة في فضاء جغرافي مقلق تنعدم فيه مقومات الحياة، وتختفي وسائلها، فقد افتتح الشاعر الوحدة بوضعنا في مواجهة صورة سلبية قاتمة مخيفة

للمكان، تقابلها صورة أخرى للشاعر الذي تجاوز آدميته في مصاحبته للذئب في السلوك، والمماثلة في الطبيعة.

وواد كجوف العير قفر قطعته ... به الذئب يعوي كالخليع المعيَّلِ
فقلت له لما عوى: إن شأننا ... قليل الغنى إن كنت لما تَمَوَّلِ
كلانا إذا ما نال شيئاً أفاته ... ومن يحترث حرثي وحرك يهزِلِ

وتظهر الصفة السلبية التي نقلها إلينا الشاعر في وصفه المكان في مطلع الوحدة، والصفة نفسها في المقاربة التي عقدها بين (الأنا – الذئب) حينما جعل سعيهما يفضي إلى الفقر والهزال العيش والوحدة والجوع.

تتحول هذه الأحادية التي تؤيد صفة السلب في الوحدة الرابعة من النص إلى صفة الإيجاب في الوحدة الخامسة (ب 52-69) وهي من وجهة نظرنا الوحدة الوحيدة التي تخرج النص من خطيته النفسية والسلوكية إلى أخرى متعارضة مما جعلها تبدو مقحمة على النص وليست منه، وذلك لأنها تنقل النص نقلة نوعية من إظهار أسباب الإذعان ونتائجه إلى التجاوز التام وتدفعه خارج منطقة أو خارج خطيته إلى قيم عصر الشاعر الاجتماعية، وإلى طبيعة عصره ومنطق حياة الإنسان القوي وهو يعني تجاوز الشاعر للاستلاب والإذعان إلى الإيجاب والتجاوز.

بدأ الشاعر وحدته بسلوك إيجابي واختتمها بمثله وجعل ما بين الافتتاح والإغلاق مادة مؤيدة لتوجه الوحدة بشكل عام. وقد توزعت على ثلاث بنى صغرى متلازمة متعالقة كل بنية منها تدخل في حوار مع الأخرى قصد الإعلان عن التجاوز. وهذه البنى الصغرى تتقدمها البنية التي وصف الشاعر فيها الحصان من (ب 52-63) وهو إجمالاً وصف إيجابي يتمادى الشاعر به فيخرج بذلك الحصان من طبيعته الحية إلى الأسطورية وقد مهد الشاعر للوصف بوضعنا في الجو العام الذي يؤكد الصفات التي تضع الحصان خارج المثلية. إنها رحلة صيد:

وقد اغتدى والطير في وكناتها   بمنجرد قيد الأوابد هيكل

ثم يبدأ بعد ذلك في وصف الحصان:

مكر مفر مقبل مدبر معاً   كجلمود صخر حطه السيل من عل
كميت يزل اللبد عن حال متنه   كما زلت الصفواء بالمتَنَزَّلِ
على الذبل جياش كأن اهتزامه   إذا جاش فيه حمية غليُ مرجلِ
مسح إذا ما السابحات على الونى   أثرن الغبار بالكديد المركَّلِ
يزل الغلام الخف عن صهواته   ويلوي بأثواب العنيف المثقَّلِ
دريد كخذروف الوليد أمَّره   تتابع كفيه بخيط موصَّلِ
له أيطلا ظبي وساقا نعامة   وإرخاء سرحان وتقريب تتفلِ
ضليع إذا استدبرته سد فرجه   بضاف فويق الأرض ليس بأعزل
كأن على المتنين منه إذا انتحى   مداكَ عروس أو صلايةَ حنظل

والبنية الثانية الصغرى تنقلنا إلى جو آخر يخرج فيه الشاعر من الشاهد على الحصان إلى شريك له في الفعل والصفة، شراكة تصل إلى المماهاة. فيها تكتمل أسطورية الحصان - التي بدأها الشاعر في تتبع صفات تقع خارج المثلية - المصحوبة بأسطورية الشاعر - مثلما سبق وذكرنا في باب التكامل - في عراك جديد مع الطبيعة. فالمعركة مع الثيران والنعاج، هي الفضاء الذي خرج به الحصان والشاعر من الطبيعة الحية إلى الوهمية الأسطورية، أو من الممكن إلى العجيب. وهي في الوقت نفسه الفضاء الذي تشكلت فيه دراما النص:

كأن دماءَ الهاديات بنحره   عصارةُ حناء بشيب مرجَّلِ
فعن لنا سرب كأن نعاجه   عذارى دوار في مُلاء مُذيَّلِ
فأدبرن كالجزع المفصَّلِ بينه   بجيد مُعمٍ في العشيرة مخولِ

فألحقنا بالهاديات ودونه جواحرها في صرة لم تزيّلِ
فعادى عداء بين ثور ونعجة دراكاً ولم ينضح بماء فيغسل

وتأتي البنية الصغرى الثالثة لتنهي الحكاية وتكون بذلك جزءاً مكملاً أو خاتمة لحكاية كبرى بدأت بتحديد الصفات ثم الدخول في عراك مع الحيوان وانتهاء بما خلفته المعركة والإعلان عن انتصار الفاعلين في إنجاز فعلهما:

فظل طهاة اللحم ما بين منضج صفيف شواء أو قدير معجلِ
ورحنا يكاد الطرف يقصر دونه متى ما ترقّ العينُ فيه تسفّلِ
فبات عليه سرجه ولجامه وبات لعيني قائماً غير مرسلِ

ومن اللافت للانتباه تعدد مصادر الإيجاب في هذه الوحدة، هي في الصفات والسلوك والرؤى فقد افتتحها الشاعر بالرحيل إلى الصيد وهو مركز فعل التجاوز، مروراً بمعركة صيد عمقت فعل التجاوز وانتهاء بصيد سمين وقع لهما بعد معركة عجائبية.

ثم تأتي الوحدة السادسة الأخيرة لتقفل باب النص إقفالاً فنياً لافتاً للنظر فقد شكلها الشاعر على شاكلة الوحدة الأولى بما افتتحها به وبما أغلقها فالبرق والمطر الغزير أنتج سيلاً أهلك البلاد والعباد وحول الدار إلى فضاء خرب لا حياة فيه، وهو فعل سلبي، واختتمها أو أغلقها بالإيجاب وذلك بإعلانه عن بقاء الحياة بما يعلن عن أن إشكالية التجاوز تسكن الإذعان فالإذعان حامل للتجاوز فالحياة تسكن الموت فالأرض التي أتى عليها السيل تعلن عن قدوم الربيع تذكر به ثياب اليماني التي حملها السيل وحطت على الأرض ملونة بألوان زاهية، والمكاكي لم يتوقف عن الصفير، والسباع مازالت حية:

أصاح ترى برقاً أريك وميضه	كلمع اليدين في حبي مكلل
يضيء سناه أو مصابيحُ راهب	أمال السليط بالذبال المفتل
قعدت له وصُحبتي بين ضارج	وبين العُذَيب بعد ما متأمَّل
على قطن بالشيم أيمنُ صوبه	وأيسره على الستار فيذبل
فأضحى يسح الماء حول كتيفةٍ	يكب على الأذقان دوح الكنهبل
ومر على القنان من نفيانه	فأنزل منه العصم من كل منزل
وشيماء لم يترك بها جذعَ نخلةً	ولا أطماً إلا مشيداً بجندل
كأن ثبيراً في عرانين وبله	كبيرُ أناسٍ في بجاد مُزمَّل
كأن ذُرا رأس المجيمر غُدوةً	من السيل والأغثاء فلكةُ مغزَل

هنا ينتهي الفعل السالب الذي مثله دخول المكان في فناء حمله إليه السيل تمثل في تدمير البيوت واقتلاع النخيل وتغيير معالم المكان، وبعد هذه الأبيات يبدأ الإغلاق الإيجابي للوحدة، فإذا كان السيل قد دمر الحياة فإن الحياة ظلت تسكن الموت، والموت حامل للحياة فقد دمر السيل المكان ليبعث الطبيعة حية، نابضة بالحياة.

والقى بصحراء الغبيط بعَاعَه	نزول اليماني ذي العياب المحمَّلِ
كأن مَكَاكي الجواء غُدَيَّةً	صبحن سلافاً من رحيق مُفَلفَلِ
كأن السباع فيه غرقي عَشية	بأرجائه القصوى أنابيشُ عنصلِ

وقد بنى الشاعر مشهد الحياة في هذه الوحدة معتمداً على ثلاثة صور متكاملة: صورة جامدة تتمثل في ثياب اليماني الذي يذكّر انتشارها على الأرض بعد هدوء السيل بفصل الربيع. وصورتين حيتين: الأولى صورة المكاكي الذي مايزال يؤكد حضوره بغنائه وتمايله نشوان، والثانية صورة السباع التي مازالت الحياة تخفق في صدورها على الرغم من غرق أجسادها.

وفي ختام إشكالية التماثل نصل إلى أن الشاعر فيما تبيناه من بناء وحداته يكون قد حدد مساري النص في الوحدة الأولى المركز، وهما مساران متعارضان وضبط بالرجوع إليهما الطبيعة الفنية الكلية للنص كلة، فكل وحدة من وحدات النص الأخرى أكدت إما على مسار أو على المسارين معاً. ومن اللافت للنظر في مسألة التماثل أن الشاعر أعاد في الوحدة السادسة إلى الأذهان منطق بناء الوحدة الأولى نواة النص ومركزه فإذا كان الشاعر قد افتتح الوحدة الأولى بطلب البكاء بسبب الخراب الذي لحق بمواطن العيش بسبب تقادم الزمان وهي خمسة: سقط اللوى، والدخول وحومل وتوضح والمقراة. فإنه افتتح الوحدة السادسة بالحديث عن خراب الديار وإنهاء الحياة فيها بسبب السيل. وهي خمسة أمكنة: القنان وشيماء وكتيفة ورأس المجيمر وصحراء الغبيط. فقد أغلقها بالإيجاب أو التجاوز مع الاختلاف في مادة الإغلاق، هو في الوحدة الأولى الامتناع عن البكاء بسبب عجزه عن إحياء ما كان. أما في الأخيرة فقد جعل بوابة الإيجاب مفتوحة على الطبيعة فاستمرار الحياة في الطبيعة بعد السيل تمثل تجاوزاً للحظة الموت وانتصاراً للحياة. وبذلك يلتف النص على نفسه أو يغلق نفسه في مستويي البناء والدلالة وفي العناصر التي تمنح المسار مشروعيته الفاعلة في البناء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

1) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1986، ص 63-64.

2) مكتبة الأقصى - عمان 1976 - ص 106 - 134.

3) بيروت.

4) ص 50.

* * *



مفهوم "الوعي النصي"

في النقد الأدبي


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسن البنا عز الدين

يتفرّع البحث في الموضوع الراهن إلى ثلاث فقرات أساسية: تركّز الأولى على مفهوم «الوعي النصي» في النقد الأدبي المعاصر، وتتناول الثانية بعض جوانب «الوعي النصي» من خلال نماذج للنقد الأدبي العربي «العملي»، مع إشارة خاصة إلى شرح اختيارات المفضل للخطيب التبريزي. أما الفقرة الثالثة فتخلص للجرجاني وكتابه أسرار البلاغة. وتنقسم الفقرة الأخيرة بالتالي إلى فقرتين أساسيتين: تتأمّل الأولى وتراجع بعض الدراسات التي تناولت الجرجاني وعمله، وتنتهي الأخرى إلى قراءة أولى للأسرار في ضوء مفهوم «الوعي النصي».

ويتحرّك البحث حول محور أساسي مؤداه أننا ينبغي أن نلقي ضوءاً أكبر ونعطي اهتماماً أعمق إلى النصوص النقدية التي تتعامل تعاملاً مباشراً مع النصوص الشعرية في مقابل الاهتمام التقليدي بتلك النصوص النقدية اهتماماً ينطلق من مفاهيم نظرية في المقام الأول، عادة ما تكون مستخلصة من خارج الشعر الذي تتعامل معه. ومن الواضح أن منطلقنا هنا يقوم على أن وعينا النصي، بوصفنا قراءً ونقاداً، إنما ينبع من قدرتنا على التواصل مع نصوص الشعراء أنفسها، وأن هذه القدرة هي المحك الحقيقي لمدى صحة الانطباعات التي يمكن أن نخرج بها والآراء النقدية التي يمكن أن تصدر عنا.

الوعي النصي هو وعي الناقد في تعامله مع النص الشعري، أو انطلاقاً من فهمه إياه، بأنه إنما يتعامل مع نصٍّ له أبعاد شكلية وتقاليد فنية خاصة، وصادر عن ذات أخرى (ذات الشاعر)، واعية بالتالي

وبالضرورة بهذه التقاليد وتلك الأبعاد. وبقدر ما يكون وعي الناقد النصي ناضجاً تكون قدرته على الكشف عن أبعاد النص وتقاليده سواءً أكان يتناولُ قصيدةً كاملة أم جزءاً منها بحسب السياق النقدي الذي يكون بصدده. وكما أن كل شاعر يبرز قدرتَهُ وتمايُزَهُ عن غيره من الشعراء بمدى حريته في التعامل مع الأبعاد والتقاليد وإعادة إبداعها في كل مرة فكذلك يتمايز ناقد عن ناقد في قراءة نصٍّ ما بمدى قدرته على الدخول في حوار مع قراءات أخرى للنص نفسه و«وعيه» بأبعاد النص وتقاليده. تكتسب فكرتا «الحرية» و«الحوار» هنا أهمية «تناصية» خاصة سواء على مستوى النوع الأدبي أو زمن الكتابة؛ إذ يتحرك مفهوما «الحرية» و«الحوار» إلى آفاق لا محدودة.

وفي ضوء هذا التعريف نستطيع أن نقارن بين مفهوم الوعي الكتابي[1] لدى الشعراء ومفهوم الوعي النصي لدى النقاد. فالوعي الكتابي يعكس وعيَ الشعراء بالرسالة/ الوظيفة الشعرية والتركيز عليها داخل شعرهم في حين يعكس الوعي النصي وعيَ النقاد بالنص نفسه و«شفراته» ووعي أصحابه به كذلك. وإذا كان الشعراء يحرصون على إثبات وعيهم الكتابي في نصوصهم من خلال إشارات بعينها فإن النقاد، في مواجهتهم تلك النصوص، يُجابَهون ضمنياً بتحدٍّ، يتمثَّل في إثبات «وعيهم» بالنصوص الشعرية من خلال البحث عن شفرات النصوص وأبعادها الشكلية وتقاليدها الفنية.

وهكذا نجد دائماً نوعاً من المنافسة الضمنية بين الوعي الكتابي والوعي النصي في نصوص النقاد وشروح الشراح القدماء وتحليلات الدارسين المعاصرين للنصوص الشعرية التي يتناولونها. وهي منافسة ذات مستويات: فأولاً لا يريد الناقد أن يبدو أقلَّ قدراً أو قدرةً من الشاعر على فهم النفس الإنسانية والعالم من حولها، وثانياً يريد الناقد أن

يخلص في الوقت نفسه لنص الشاعر حتى يجيد توصيله إلى قارئ أو ناقد آخر. وثالثاً قد يدخل الناقد إلى القصيدة بمفاهيم «نقدية» جاهزة غير قابلة للتفاعل مع القصيدة فيبعد عنها بقدر ما يتمسك بتلك المفاهيم. ورابعاً لدينا في أحيان قليلة ناقد عظيم وخصوصاً في وعيه النصي، ينتج لنا نصّاً نقدياً خصباً قادراً بالتالي على توليد نصوص نقدية أخرى كثيرة سواء حول النصوص الأولى؛ أي القصائد والأشعار، أو حول نصِّ الناقد نفسه. إن هذا النص الأخير أشبه بنصٍّ مفرَّع hypertext، إذا جاز التعبير، استمدَّ هذه الصفة نفسها من نصِّ القصيدة الأم، إذا صحَّ لنا القول أيضاً. إننا هنا نتعلَّم من الشعراء كيفية القول، أو لنقل في عبارة أخرى: إن الوعي الكتابي لدى الشعراء يتسلَّل إلينا ليصنع وعينا النصي بوصفنا قراءً أو نقاداً. وقد نقول بالطبع إن نصَّ text ناقد عظيم، مثل عبد القاهر الجرجاني، قد يكون ذريعة pretext لنصوص أخرى كثيرة، ترقى أو لا ترقى إلى تلك المنافسة في بعض مستوياتها. إن البحث الراهن، باختصار، ليس سوى نصٍّ مفرَّع بالتالي لنص الجرجاني والنصوص التي دارت حوله، أو ذريعة لها بصورة أو بأخرى.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مفهوم الوعي النصي في النقد الأدبي المعاصر

لا نجد في النظرية الأدبية المعاصرة مصطلح «الوعي النصي» بهذه الصياغة وبالمفهوم المطروح أعلاه على وجه التحديد، وذلك على الرغم أن هذه النظرية تحفل باهتمام وافر بـ «النص» وإشكالياته وما يتفرَّع عنه من مصطلحات أخرى، مثل «الكتابة» و«التناصية» و«النقد النصي» وغيرها. ومع ذلك، فإننا نقع على إشارات مهمة إلى مفهوم «الوعي النصي» في سياق المناقشات النقدية حول «النص»، بل إن بعض هذه الإشارات تأتي في سياق الإشارة إلى عبدالقاهر الجرجاني نفسه. ولا شك

أننا مطالبون بالإلمام ببعض الأفكار الأساسية حول مفهوم «النص» وعلاقته بـ «الوعي» ومن ثم نستجلي مفهوم «الوعي النصي» نفسه.

لعل أهم تلك الأفكار تدور حول ذاتية المؤلف (أي الشاعر هنا) من جهة والطابع اللاشخصي له من جهة أخرى، كما تدور حول «الفاعلية القرائية»، وفهم النص وتأويله اعتماداً على إدراك العالم الذي يحيل إليه النص، أو النظر إلى العالم نفسه بوصفه نصّاً، و«تطبيع» النص الذي «يفيد الدراسات التي تتبنى نظرية الوحدة العضوية حيث تتفاعل أجزاء النص وعناصره كافة لتكون وحدة عضوية متكاملة»[2]. وأهم ما تطرحه هذه الأفكار المعاصرة حول النص وإشكالياته هنا هو وقوع «النص» بين كونه يملك «وحدة» ما بوصفه منتمياً إلى نوع أو جنس أدبي بعينه من جهة، وكونه مفتوحاً لتأويلات لا حصر لها من قبل القراء والنقاد من جهة أخرى. كذلك تطرح هذه الأفكار سؤالاً مهمّاً حول مفهوم «الوعي» سواء بالنسبة إلى المؤلف/ الشاعر (الوعي الكتابي) أو القارئ/ الناقد (الوعي النصي)، وآليات العلاقة بين هذين النوعين من الوعي.

ونستطيع أن ندرك «وحدة» النص في النظرية الأدبية المعاصرة وعلاقتها بذاتية القارئ/ الناقد من خلال عرض برنهارد رادلوف Bernhard Radloff لمفهوم «النص»[3]. فالنص بنية مكوَّنة من عناصر دلالة، تتجلَّى عن طريقها الوحدة الكبرى أو الصغرى لتلك العناصر. ونتيجة لذلك يتضمَّن النص عناصرَ الدلالة تلك، ووحدتها واستظهارَها. وفي استخدامات أضيق يتحدَّد 'النص' بوحدات لغوية، وفي استخدامات أوسع يمكن أن تُفْهَم أي مجموعة من الظواهر، وحتى الوجود نفسه، بوصفه «نصّاً».

وبقدر ما تُفْهَمُ كلية الوجود بوصفها «نصّاً»، فهي تُفْهَمُ بوصفها «لغة»؛ ويُشْتَقُّ هذا المفهوم من أنطولوجيا يونانية - مسيحيّة لتناسخ

اللوجوس في العالم. وتقوم فلسفة جاك ديريدا، متابعاً مارتن هايدجر، بوصفها انعكاساً على تاريخ تلك الأنطولوجيا، وتقترح تفكيك ما يسمَّى المركزية الصوتية للتفكير الغربي من خلال [إعادة] توظيف مفاهيمها الجوهرية. ولايزال تفسير ديريدا للنص بوصفه كتابة يفترض فهماً للوجود - في - كليته بوصفه نظاماً وظيفياً للنقوش المكتوبة التي تفهم، من حيث المبدأ، المجال الكلي للوجود. وهكذا فإن الكتابة الأصلية، والكتابات اللغوية والقائمة على الحاسب الآلي، على سبيل المثال، هي جوانب للنص المحيط إحاطة شاملة بـ «النقش المكتوب بصورة عامة».

ويعرض رادلوف لمقالة رولان بارت الشهيرة؛ «من العمل إلى النص»، ويرى أن "الشفرة" تشير في تلك المقالة إلى كل الأشكال المفروضة (الرواسم أو الكليشيهات) من قبل اللغة على الواقع لتشكِّل إدراكنا لها، ولأنفسنا. ومن هنا يمكن أن نشير، مثلاً، إلى الشفرات التركيبية للشكل النحوي للجملة، وللشفرات السردية التي تصف منطقاً بعينه من السبب والنتيجة، وإلى الشفرات الدلالية، والتي تحكم المعاني المقررة ثقافياً التي ندركها. وعلى حين ينطلق «ثبات» العمل أو التشابه الذاتي له، على سبيل المثال، من محاكاة شكل نوعي مثل السونيتة، فإن ثبات نصٍّ ما يعتمد على تحليل، ينتحي جانباً بالعمل لكي يكتشف تفاعل الشفرات: فالشفرات تظل ثابتة في بوتقة النصوصية التي تذيب تمايزات نوعية وتاريخية في حقل موحَّد واحد من الدلالة لمستويات متنوعة من التعقيد (والتعقيد نفسه يبرز - لكي لا يختلط بـ «النوعية» - بوصفه «قيمة» ثقافية، ومن ثم تأتي جاذبية النص الأدبي). وعلاوة على هذا، فإن ذاتية القارئ، [أو أي] ذاتية مثل هذه، تُدْرَكُ كذلك بوصفها بنية من علامات مرتبة شفريًا، ومن ثم تكون ذاتية متكوِّنة في إعادة تكرار «المكتوب سابقًا» من النصوصية. وأن أكون، على الأقل في هذا السياق، هو أن أكون الوجه الأكثر أو الأقل تعقيداً من مجموعة من الكليشيهات.

ولا نريد أن نستغرق في معالجة «النص» من منظور بارت وحده، ولكن من الضروري أن نذكر جملة مفيدة من مقالة معروفة أخرى له بعنوان «نظرية النص» (وهو في الحقيقة يعتمد هنا على آخرين مثل تلميذه تودوروف وجوليا كريستيفا على نحو خاص) ولعل هذه الجملة تنتظم تلك المقالة من أولها إلى نهايتها؛ إذ ذكر بارت في بدايات مقالته، متابعاً تودوروف، أن «مفهوم النص لا يتحدَّد على مستوى واحد كذلك الذي للجملة [الطباعية]... ... فالنص يمكن أن يتطابق مع جملة ما مثلما يمكن أن يتطابق مع كتاب كامل؛ [فالنص يتحدَّد باستقلاله الذاتي وباكتماله closure (حتى لو كانت نصوص بعينها، بمعنى آخر، ليست «مغلقة»)]؛ إذ يقيم نظاماً يجب ألا يتحدَّد بالنظام اللساني، ولكن يجب أن يكون مرتبطاً به في علاقة تماس وتشابه»[4]. وقد ختم بارت مقالته، مقتبساً أيضاً من بعضهم، بقوله: «إننا لسنا من الإرهاف بحيث نلمح على وجه اليقين الجريان المطلق للصيرورة، والثابت ليس موجوداً إلا بسبب أعضائنا الفظة التي تختصر الأشياء وتعيدها إلى مستويات واحدة، في حين أنه لا وجود لشيء بهذا الشكل، فالشجرة هي في كل حين شيء جديد، ونحن نؤكد الشكل لأننا لا ندرك رهافة حركة مطلقة». ويعلّق بارت مباشرة: «فالنص هو تلك الشجرة التي ندين بتسميتها على هذا النحو (المؤقت) نزولاً عند فظاظة أعضائنا»[5].

فهذه «الجملة» المفيدة تشي بـ «وعي» بارت والنقاد المعاصرين بـ «حدود» النص و«انفتاحه» أو «تفرعاته» على السواء. وهو ما نراه في تصور بعض المعاصرين لـ«موقع بارت» نفسه تحت هذا العنوان في فصل عن «النقد النصي» حيث تذكر جيزيل فالانسي، في فقرة أساسية بعنوان «النص المتعدِّد» أن بارت كان له «دور أساسي في الوعي بالنص وبالكتابة [التأكيد من صنعي]. فبين علم البلاغة الذي يجرِّد الصور البلاغية المتاحة، والأسلوب حيث يدخل المرء ذاتيته، هنالك الكتابة التي

هي ممارسة للحرية. وترجعه الكتابة الحرة إلى أصولها... ... وإذا ما كانت القراءة هي الرغبة في العمل الأدبي، فإن محاولة تملكه هي دوماً مخيبة للأمل. فالعمل الأدبي متعدِّد المعاني في جوهره».

وفي السياق نفسه تربط فالانسي بين الوظيفة الميتالسانية للغة عند ياكبسون (والمناظرة للوعي النصي هنا) والوظيفة الشعرية التي تركز على الرسالة عنده (والمناظرة للوعي الكتابي)، وذلك عندما تقول إن الوظيفة الميتالسانية (تسميها «الانعكاسية») تغدو «عند بارت الوظيفة الأكثر أهمية. وتساعد الوظيفة الانعكاسية في عملية الاتصال على تحقق الطرفين من تطابق نظام الرموز Code المستعمل، وهي تتركز حول المرسلة message... غير أن هذه الوظيفة تسمح بمعاينة العمل الأدبي وفق مستويات مختلفة في التحليل، وبإظهار أن كلاً منها يشدِّد [على] تحديد المستويات الأخرى ويعيد توجيه تأثيراتها... ويسمح نظام الرموز اللغوي - الانعكاسي، من وجهة نظر بارت، بتبيين الحوار والشرح داخل خطاب متماثل ظاهرياً [التأكيد من صنعي] بواسطة الفسحة التي يدخلها. وهذه أبعاد لا يمكن فصلها عن الغموض الداخل في تكوين مفهوم المسند إليه Sujet في الكلام»(6).

وتنهي فالانسي هذه الفقرة الأساسية بتقرير أن بارت - بفصله بين التعييني والتضميني - يبقي «على الفسحة المكوِّنة للغة ويضمن بذلك تعددية معنى النص. ... فالنص نسيج من الأصوات التي تشكِّله، ولا يرجع واحد منها إلى مؤلف - مسند إليه» auteur-sujet»(7). ولعلنا نلاحظ أن الحرص على «تجريد» العمل الأدبي من «ذات» مؤلفه، وتحويله إلى «نص» مفتوح أمام القارئ لا ينفي أهمية فكرة «الوعي الكتابي» لدى المؤلف والتي لا يمكن أن يقوم العمل بدونها، كما لا ينفي فكرة «الوعي النصي» لدى القارئ/ الناقد والتي لا يمكن أن يستمرَّ النص

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بدونها. وقد نلاحظ هنا، مع فالانسي في نهاية فصلها، أن النقد الإبستمولوجي يتساءل عمّا إذا كان تقسيم الوحدات السردية وعرض المكونات يخضعان لتصور مسبق للموضوع الأدبي، فلا تكون البنية حينئذٍ سوى إسقاط للذات بشكل من الأشكال. فالبنى، حسب ستاروبنسكي، هي نتاج مطمح و«**وعي بنائي**» [التأكيد من صنعي]. وهذا الضرب من الأخلاقية التي يستخلصها ستاروبنسكي من البنيوية، كما تقول فالانسي، يُقابَل بتفكك التصور الوضعي للأدبية في خضم «التماعات المعنى» لدى بارت، و«توزع المعنى» لدى ديريدا، و«هروب المركز والتراجع الدائم للمنشأ» بوصفه جوهر الدال لدى فال F. Wahl»[8]. وهكذا بدأت بالظهور تلك الفكرة التي مفادها، أن الأدبية litterarite ليست ميزة ثابتة، بل جملة من الظواهر تستوعب أيضاً القارئ ومجمل إمكانيات القراءة. كما تشارك الكتابة والقراءة كنشاطين في هذه اللعبة الموجهة والمبرمجة من قبل النص: وهذا يقود على الأقل، إلى أن المسألة الأساسية لم تعد اليوم مسألة الكاتب والعمل الأدبي، وإنما هي مسألة الكتابة والقراءة ،وبالتالي علينا تحديد فضاء جديد (...) يمكن فيه فهم هاتين الظاهرتين، على أنهما متفاعلتان reciproques (ف. سولرز)[9].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأخيراً ينهي والتر أونج كتابه الشفاهية والكتابية بفقرة بعنوان «التحول إلى الداخل: الوعي والنص» [التأكيد من صنعي]. وقد ترجمنا كتاب أونج إلى العربية وأفدنا منه في درس شفوية الشعر الجاهلي وكتابية الشعر العربي القديم بوجه عام في أعمال أساسية أشرنا إليها أعلاه. وقد كانت نظرية التقاليد الشفوية لباري ولورد، والتي انطلق منها أونج وهافلوك وغيرهما في أكثر من عمل، تمثل الشق الأول من مفهوم «الوعي الكتابي» في حين يمثل عمل رولان بارت وجاك ديريدا وبول ريكور الشق الآخر منه. وقد حاولنا أن نوضّح مدى التداخل بين هذين الجانبين في تكوين المفهوم في الأدب والشعر. وبطبيعة الحال يمثل عمل

كل أولئك النقاد في حدٍّ ذاته الوجه الآخر لمفهوم الوعي الكتابي لدى الشعراء؛ أي 'الوعي النصي' لدى النقاد أنفسهم.

والحقيقة تكاد تتطابق هذه الفقرة الأخيرة من كتاب أونج مع الفقرة الأولى من مقدمة كتابه نفسه. فالبحث في «الشفوية» يؤدي بالضرورة إلى البحث في «الكتابية»، والمفارقة التي يطرحها هذا الزعم هي أن كثيراً من الباحثين لم يفهموا 'الشفوية' إلا من خلال «الكتابية»، وهو أمر أشبه بوضع العربة أمام الحصان، أو فهم «الحصان» من خلال 'السيارة' لدى أناس لم يروا حصانًا في حياتهم، كما يذكر أونج في كتابه. وفي هذا السياق تتخذ 'الكتابة' قيمة عليا سواء بوصفها آلية إنسانية جديدة في تاريخ الإنسانية، كما تذهب النظرية الشفوية، أو بوصفها فكرة سابقة على الكلام نفسه، كما تذهب نظرية ديريدا. المهم أن أونج يربط بين «الوعي» و«الكتابة» بصورة جوهرية فيقول إن الكتابة قد تخلق «الانقسام والاغتراب، لكنها تأتي أيضاً بوحدة عليا. فهي تركِّز الإحساس بالنفس، وتعزِّز مزيداً من التفاعل بين الأشخاص. إن الكتابة تزيد من حدَّة الوعي»[10]. [التأكيد من صنعي]. وهكذا ينهي أونج كتابه بجملة يقول فيها إن ديناميات ثنائية الشفاهية/ الكتابية تندمج في التطور الحديث للوعي نحو داخلية أشدَّ وانفتاحٍ أكبر على السواء [التأكيد من صنعي]. ولعلنا نلاحظ أن «تأثيرات» الكتابة النصوصية هذه «تتفرَّع» إلى أبعاد متقابلة تشمل فكرة «الوحدة العليا» و«الإحساس بالنفس» و«التفاعل بين الأشخاص» إلى جانب «الانقسام والاغتراب» وهي نفسها الأفكار التي ينشق عنها مفهوما «الوعي الكتابي» من جهة و«الوعي النصي» من جهة أخرى.

ونستطيع أن نحقِّق هذه الأفكار حول مفهوم «الوعي النصي» بخاصة من خلال «علم النص» حيث «يعتمد تفكيك النص إلى الوحدات

المكوِّنة له على الإدراك السليم لبنيته العليا؛ مما يُعَدُّ شرطاً ضرورياً لتحليل علاقاته وضبط خواصه»[11]. كما يرى علماء النص «أن التماسك اللازم للنص ذو طبيعة دلالية، مهما تدخلت فيه العمليات التداولية. وهذا التماسك - بالإضافة إلى ذلك - يتميز بخاصية «خطية»... ... ويتأسس [وصفه] باعتباره كلاً منسجماً، أو على الأقل يتأسس طبقاً للوحدات النصية الكبيرة»[12]. ولكن «البنية الكبرى للنص هي تمثيل تجريدي للدلالة الشاملة للنص»[13]. وهي بنية «يمكن أن تتغير... من شخص إلى آخر لكنها متوافقة على مستوى التفسير الإجمالي بين مستعملي اللغة»[14]. وهي بنية ترتبط كذلك بموضوع النص الكلي، كما أنها تعد بنية نسبية بالنسبة إلى أبنية أكثر تحديداً وتخصيصاً في مستوى أدنى. «وإذا كانت البنية الكبرى للنص ذات طبيعة دلالية، ومتعلقة ومشروطة بمدى التماسك الكلي للنص - فإن الذي يحدِّد إطارها نتيجة لذلك هو المتلقي، لأن مفهوم التماسك ينتمي إلى مجال الفهم والتفسير الذي يضفيه القارئ على النص»[15].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويلاحظ صلاح فضل في هذا السياق أن البحوث البلاغية القديمة في علم المعاني كانت تقتصر في جملتها على ذلك المستوى من الترابط القائم بين وحدتين من القول فحسب، وذلك عند تحليل مشكلات «الفصل والوصل» والمستوى النحوي أو التركيبي القريب، دون أن يتجاوزه إلى النطاق الدلالي للفقرة الكاملة أو المتتالية النصية، فضلاً عن أنه لم يشمل نصًا تامًا في البلاغة القديمة، باستثناء حالة فريدة تختص بحازم القرطاجني[16]. وقد نشير هنا إلى أن ملاحظة فضل تنطبق بصورة أساسية على «البحوث البلاغية القديمة في علم المعاني»؛ أي على تلك الأعمال «النقدية» النظرية دون تلك التي تتعامل مع النصوص الشعرية بصورة مباشرة (كما في شروح الشعر)، أو بصورة «عملية» غير مباشرة (كما في كتب الأدب والنقد)، وهي التي نهتم بها هنا أساساً.

وقبل أن ننتقل إلى إعطاء بعض الأمثلة على هذا النوع من التعامل مع النصوص الشعرية نشير إلى بعض المعاصرين الذين ورد لديهم مصطلح 'الوعي النصي' بصورة من الصور، وفي سياق الكلام عن الجرجاني نفسه. وهي إشارات تؤدي بنا إلى إشارة أخيرة عن مفهوم «النص» في العربية؛ إذ إنه «يتناصُّ» مع مفهومه في النظرية الأدبية المعاصرة.

يقع عبدالله الغذامي ببصيرته النقدية المعهودة على مفهوم 'الوعي النصي' في بداية فصل له بعنوان 'العمودية والنصوصية في النقد العربي،' وتحت عنوان فرعي عبارة عن سؤال: «هل يمكن عقلياً أن يحدث تطابق ما بين اللفظ والمعنى؟» ويحمل كتاب الغذامي الذي ورد فيه هذا كله عنواناً مهماً هو المشاكلة والاختلاف: قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف. يستشهد الغذامي هنا بنص من دلائل الإعجاز للجرجاني عن اختلاف الدلالة وتحولها. ويعلّق الغذامي على نص الجرجاني بأنه يؤسس فيه «لمفهوم (الاختلاف) الذي به تكون البلاغة من حيث تعدد وجوه الدلالة، ومن حيث اتكاء الدلالة على علاقات السياق الناتج عن تركيب الكلام، وهذا يبعد الدلالة الوضعية أو يؤجلها ويعلق تحققها بتحقيق الجملة واكتمال القول أولاً، من أجل أن تتكشف وجوه المعاني فينتفي بعضها ويثبت آخر. وهذا هو (الفكر والروية) اللذان يقتضيهما تفاعل المستقبِل للقول الأدبي - كما يقول الجرجاني - ومن ذلك تتحرك النفس فاعلة ومفكرة ومتروية مما يبعث الحياة في النفس وفي النص»[17]. ومع تسليم الغذامي بالصورة الحية التي يرسمها الجرجاني لتفاعل القارئ مع النص، ولتحرك النص وتحولاته من دلالة إلى أخرى، وما يمتاز به هذا المفهوم، أي «الاختلاف» «من وعي نصوصي [التأكيد من صنعي] متطور لم يستطع أن يسجل لنفسه الغلبة في تاريخ النقد العربي، ذلك لأن المفهوم البلاغي الذي سيطر هو مفهوم (المشاكلة)»[18]، بعد الجرجاني

على الرغم من تتلمذ من جاء بعد الجرجاني عليه، «ولكنه لم يدرك آماد تفكيره النصوصي»[19] [التأكيد من صنعي].

وسوف نعود إلى الغذامي وكتابته عن الجرجاني في جزء تالٍ من البحث، ولكننا نلاحظ ابتداءً إشكالية كتابة الغذامي عن الجرجاني، من حيث وقوفه على لبِّ تفكير الجرجاني من جهة واكتشافه بعض «تناقضاته» من جهة أخرى. وهذا شيء مشروع بطبيعة الحال ولكننا نزعم أن السبب في هذا الموقف يمكن أن يعود من حيث المبدأ إلى كون المناقشة تدور أساساً في إطار «نظري» أكثر منها في إطار «تفاعل» الجرجاني نفسه، أو غيره، مع النصوص الشعرية. ولعل أول شاهد على ذلك هو كثرة الكتابات عن الجرجاني نفسه و«اختلافها» و«تعددية» تفسيراتها لنصوصه سواء في دلائل الإعجاز أو أسرار البلاغة. إننا نحاول أن ننقل محور المسألة من التجريد النظري إلى نصوص «التفاعل» لنرى كيف ستختلف رؤيتنا وأحكامنا عن تلك التي وصل إليها آخرون عبر التركيز على نصوص «النظرية».

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وثمة باحث آخر هو جميل عبد المجيد تناول عبدالقاهر الجرجاني في سياق دراسة له بعنوان البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ونقل نصّاً عن الدلائل عن «الجمع مع التقسيم» بوصفه وجهاً من وجوه ربط أجزاء الكلام، كما أشار إلى «المزاوجة»، عبر الدلائل كذلك، بوصفها عاملاً في اتحاد الكلام ووجهاً من وجوه الكلام المتحد المترابط. أما النص الأهم هنا فهو كلام الباحث عن فن «التعليل» حيث يعطي أمثلة من الأسرار، ويؤثر الباحث أن يسمي ما في هذا الفن علاقة (التعليل الشعري) [التأكيد من صنع عبد المجيد نفسه]: لأنه لا يقدِّم علة حقيقية، وإنما يقدِّم علة تخييلية؛ لذا أدرجه عبدالقاهر الجرجاني في (القسم التخييلي)... من المعاني... وسماه (قياس تخييل وإيهام)... :... وعلاقة

(التعليل الشعري) - كبقية العلاقات الدلالية - قابلة لأن تتجاوز مستوى البيت، إلى المقطع، وإلى النص بتمامه»[20]. فهذه إشارة مهمة توحي بفهم الباحث لفكرة «الوعي النصي» لدى الجرجاني وخصوصاً من خلال التأمل في أمثلته في أسرار البلاغة. وهي ملاحظة تنضم إلى ملاحظة الغذامي السابقة لتمثلا معاً نموذجاً لكيفية إدراك مفهوم «الوعي النصي» بالمعنى الذي نحاول ترسيخه هنا واستثماره في قراءة نصوص عبد القاهر التي قرأ فيها نصوصاً أخرى للشعراء. ولا يعني هذا أن نقاد الجرجاني وقراءه الآخرين لم يقعوا على المفهوم نفسه بصور مختلفة وباستخدام مفردتَيْ «الوعي» و«النص» كذلك. وسوف يتضح ذلك في أثناء عرضنا لبعض أولئك النقاد في الجزء الثالث من البحث.

أما معنى «النصّ» في العربية[21] فقد تطوَّر من أصل يعني «أقصى الشيء وغايته ثم سُمِّيَ به ضرب من السير سريع»، ينسب إلى الناقة. وقد ظلَّ المعنى الأساس ماثلاً في الاستخدامات 'النصية' المرتبطة بالإنسان؛ يقال: نصصتَ الرجلَ إذا استقصيتَ مسألتَه عن الشيء حتى تستخرجَ كل ما عنده. وفي التعريفات: النصُّ ما ازداد وضوحاً على الظاهر لمعنى في المتكلم وهو سَوْقُ الكلام لأجل ذلك المعنى. فإذا قيل أحسنوا إلى فلان الذي يفرح بفرحي ويغتمُّ بغمِّي كان «نصّاً» [التأكيد من صنعي] في بيان محبته. وقد أوضح صاحب التاج أن معنى؛ «نصّ كل شيء منتهاه»، من المجاز. وتوحي هذه المعاني بالنهاية المغلقة المفتوحة لفكرة النص في الوقت نفسه. ومن جهة أخرى اتخذ «النصُّ» عند علماء الأصول معنىً اصطلاحياً؛ إذ تنحصر و'تتفرع' في الوقت نفسه كيفية دلالة اللفظ على المعنى باصطلاحهم في «عبارة النص» و«إشارة النص» و«دلالة النص» و«مقتضى النص». وكلٌّ لها تعريف خاص. وبالطبع هناك نص القرآن ونص السنة، أي ما دلَّ ظاهر لفظه عليه من الأحكام. وهذا بالطبع في مقابل ما لم يدل عليه لفظه من أحكام قاطعة، أي ما ليس فيه

«نص» فيحتاج إلى التأويل. ومنه نصُّ القصيدة، أي رواية بعينها للقصيدة دون أخرى. فالنص، في هذه الاستخدامات، يستدعي ضمنياً نصوصاً أخرى. وقد سبق أن لاحظنا في مقام آخر، في السياق نفسه، أن معنى «النص» في العربية، بما ينطوي عليه من ثبات وإسناد وتوقيف وتعيين، يؤيد رأي أونج في موازاة مصطلح «نص» بمصطلح «كتابة» وخصوصاً عندما يطلق على أداء أو شكل من أشكال التعبير الشفوي وقد دوَّنه شخص كتابي. ولكن «النص» في التقاليد الكتابية نص ثابت في حين تتميز طبيعته في التقاليد الشفوية بأنه نص متحرك. ونستطيع أن نلاحظ من كل هذا أن التصور «الكتابي» الحديث للنص في النظرية الأدبية المعاصرة احتفظ بهذين البعدين معاً.

وعلى الرغم من أن الشعراء لم يستخدموا كلمة «نص» إلا في سياق «سير الناقة» وما يناظره من سير «مجازي» فإن ثمة بعض أمثلة شعرية نادرة، ورد فيها معنى «النص» بالشيء الثابت الواضح غير القابل للقياس أو التأويل. ولكن بعض الشعراء، في مقابل ذلك، استخدم لفظة أخرى أكثر دوراناً في الشعر، وهي، في الوقت نفسه تقترب من معنى «النص» ومن معنى «الشعر» وهي لفظة «نسج» وما يفيد معناها. ويمكن أن نلاحظ علاقة بين «النص» و«النسج» من ناحية وبينهما وبين «الشعر» من ناحية أخرى. فالنص والنسج يلتقيان في ارتباطهما بالثياب؛ إذ من معاني «المِنَصَّة» الثيابُ المرفَّعة والفُرش الموطَّأة. ونسج الحائك معروف، ومنه «هو نَسيج وحده» للرجل المحمود وللثوب إذا كان كريماً لم ينسج على منواله غيره لدقته. ونسجَ الشاعرُ الشعرَ: نظمه. والشاعرُ ينسجُ الشعرَ، على المثل». ويتصل بذلك ما روي عن مهلهل بن ربيعة وسبب تسميته مهلهلاً.

والشاعر الجاهلي كثيراً ما يربط بين شعره واستواء النبات والثوب

في الخطوط والألوان على السواء. وبالطبع هناك عبارة الجاحظ الشهيرة: «فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير». وهي عبارة يمكن تأويلها بأن المقصود بـ «الشعر» فيها هو مفهوم 'النص' في النظرية الأدبية المعاصرة من حيث كانت كلمة «النص» text تعني النسيج texture كذلك. ويمكن أن نعطي مثالاً نادراً، يلخِّص تلك العلاقة بين 'الشعر' وبعض النقوش (المتصلة بالوشي/ النسيج)؛ قال عبدة بن الطبيب من نهاية قصيدة مفضلية له، يشرب 'فيها' مع أصحابه شراباً[22]:

صرفاً مزاجاً، وأحياناً يُعَلِّلُنا شِعْرٌ، كَمُذْهَبَةِ السُّمَّانِ، محمولُ
تُذْري حَواشِيَهُ جَيْداءُ، آنِسَةٌ في صَوتِها، لِسَماعِ الشَّرْبِ، ترتيلُ
تَغدُو علينا، تُلهِّينا، ونُصْفِدُها تُلقَى البُرودُ عليها، والسرابيلُ

و«يعللنا» أي نُغَنَّى به. و«مذهبة السمان»: ضرب من النقش. و«المحمول»: الذي يحمله الناس، ويروونه لحسنه. و«تذري» أي: تسقط المغنية حواشي أغانيها، تطريباً وترجيعاً. و«نصفدها» أي: نخلع عليها البرود والقمصان. وقد نلاحظ ثنائية البعد الشفوي/المتحرك للشعر من جهة حمله وروايته وغنائه، والبعد الكتابي/ الثابت من جهة كونه ضرباً من النقش، ووشياً له حواشٍ «تُسْقِطُها» المغنية على مستمعيها فـ «يُسْقِطُون» عليها «برودهم» و«قمصانهم». ولا شك أن نستطيع أن نلاحظ تلك الثنائية في الشعر الجاهلي خصوصاً من خلال صورة 'الكتابة' فيه وارتباطها بالنقش وإجادة «الصناعة» والتأمل فيها، وذلك في سياق صورة الأطلال، في الوقت الذي يعتمد فيه الشاعر الجاهلي على «الكلام» الشفوي في إنشاء قصيدته وإنشادها وحفظها. وهذا ما نعنيه بمفهوم الوعي الكتابي عند الشعراء، والذي ينعكس لدى النقاد وشراح الشعر فيما نسميه «الوعي النصي».

بعض جوانب «الوعي النصي» من خلال نماذج للنقد العربي «العملي»

يستطيع المتأمل في الكتابات النقدية القديمة والحديثة حول الشعر العربي «القديم» أن يلاحظ ثنائية ضدية واضحة، ينطلق طرفها الأول من أفكار نظرية مجردة حول طبيعة الشعر الكلية وما يصل هذه الطبيعة بالفنون الأخرى من ناحية وبالأفكار الدينية والأخلاقية والاجتماعية من ناحية أخرى. أما الطرف الآخر لتلك الثنائية فيعكس صلة أقرب إلى النصوص الشعرية نفسها، والفنون بعامة، ويحاول أن يستخلص منها مبادئ «نقدية» للحكم عليها. وقد يلاحظ المتأمل كذلك أن الطرف الأول يحتل الصدارة في تلك الكتابات في حين تتناثر ملاحظات الطرف الآخر هنا وهناك دون أن تشجع على الاقتراب من النصوص نفسها بصورة واضحة. وصحيح أن هذا الوضع للمسألة ينطبق على الكتابات القديمة أكثر مما ينطبق على الكتابات الحديثة حول الشعر «القديم» ومع ذلك فإن قاسماً مشتركاً بينهما، يتجلى ابتداءً في اعتماد الكتابات القديمة عند النقاد و«الفلاسفة» المسلمين على النموذج اليوناني الأرسطي حول الشعر واعتماد الكتابات الحديثة على النموذج الغربي بداية من 'الوحدة العضوية' عند كولردج في القرن الثامن عشر وامتداداً إلى التوجهات «النصوصية» في النقد الجديد والنقد البنيوي أو النقد «النصي» في القرن العشرين.

ومهما يكن من أمر، فإن البحث الحالي يسعى إلى التركيز على ما يتخلل ذلك الركام «النقدي» من إشارات مهمة نابعة من النظر في النصوص الشعرية نفسها وليس من النظر فيها بأفكار مسبقة «غير شعرية» في طبيعتها. وقد يكون التفريق بين هذين النوعين من الإشارات والأفكار ميسوراً في بعض الأحيان وخصوصاً عندما يصرِّح ناقد ما **بما ينبغي** في رأيه أن يكون عليه الشعر **وما لا ينبغي**. أما عندما تعتمد إشارات وأفكار بعينها على تأويلها للنصوص الشعرية نفسها فهنا يكون

علينا أن نفرّق بين **تأويل متفاعل** مع النص **وتأويل غير متفاعل**. و«التفاعل» هنا يعني ما ذكرناه في الجزء الأول من البحث عن «الحرية» و«الحوار» في التعامل مع النص الشعري. إننا، بعبارة أوضح، لن نستطيع أن نطوِّر نظرية في الشعر إلا من خلال الشعر نفسه. **فالنظريةُ تطوِّر النصوصَ كما تطوِّر النصوصُ النظريةَ**. والشاعر ليس إنساناً غبياً كما أننا لسنا أكثر ذكاءً منه بالضرورة. كل ما في الموضوع أنه يفكِّر بالشعر في الشعر ونحن نفكِّر بالنثر في الشعر. وتفكيره يتجلى في وعيه «الكتابي» وتفكيرنا يتجلّى في وعينا «النصي». ونحن نطوِّر تفكيرنا من خلال تفكيره بقدر ما نطوِّر تفكيره من خلال تفكيرنا. وإذا كان هذا أمراً ممكناً في عصر «النصية الشفوية» إذا جاز التعبير، فإن إمكانه في عصور 'النصية الكتابية' مسألة بدهية.

ولا شك أن كثيراً من 'النظريات' النقدية المعاصرة، كما حاولنا أن نلمِّح إليها في الجزء الأول من البحث، قد تبصَّرت هذه الإمكانية وخرجت بكثير من الإدراكات النقدية المتبصِّرة التي أضاءت النصوص الشعرية بقدر ما استضاءت بهذه النصوص. وتلك الإدراكات النقدية المتبصِّرة هي التي نسعى إلى الحوار معها وتطويرها، وخصوصاً أننا قد نلاحظ فيها أنها ماتزال في جوانب منها تتجاوز «الحوار» إلى فرض تصورات «نقدية» بعينها على نصوص «شعرية» دون أن تعي بالضرورة أهمية إعطاء هذه النصوص حقها من «فرض» تصوراتها الخاصة، إذا جاز التعبير. فليست كل النصوص قابلة لأن تطبَّق عليها كل التصورات والعكس بالعكس كذلك. وإدراك الخطوط المشتركة بين النصوص مهم كي ندرك الخطوط المشتركة بين التصورات، وإلا سوف نقع دائماً في تناقض وتخبط وفوضى «نقدية» لا معنى لها.

فعلى سبيل المثال انطلق كثير من التنظير النقدي الحديث والمعاصر

من نصوص أدبية معاصرة أو قريبة العهد من المعاصرة في مقابل الوعي باختلافها عن النصوص الأدبية «الكلاسيكية» التي تمتد إلى عصور مضت. وليس معنى هذا بالضرورة أن نقبل تلك القسمة النقدية المعاصرة التي يزعم أصحابها في الوقت نفسه إمكانية «قراءة» أي نص، قديماً كان أو حديثاً، وتأويله تأويلات لا حصر لها، ناهيك عن إمكانية الإضافة المادية إليه عند من ينشر نصوصه على الحاسب الآلي ويعطي قرأءه الحقَّ في هذه الإضافة.

وقد عرضنا، في مقام آخر، لمناقشات النقاد القدماء والمعاصرين حول «القصيدة» العربية القديمة، وخصوصاً القصيدة الجاهلية، والوحدة النصية فيها[23]. ولذلك نكتفي هنا بالإشارة إلى ذلك البعد الخافت في تلك المناقشات؛ أي ذلك البعد الذي يبدو أكثر تبصراً بالنصوص في تأويلها والحكم عليها. ويبرز من القدماء، على المستوى النظري أساساً هنا، كل من ابن خلدون وحازم القرطاجني. التفت ابن خلدون، على الرغم من تحفظه على شعر المتنبي والمعري، إلى فكرة الشعر «الجاري على أساليب العرب» وفكرة «الملكة» التي تنتج شعراً من هذا القبيل. يصرُّ ابن خلدون على فكرة تماسك القصيدة، ويلتقي مع مفاهيم للنقد الجديد عن «البنية» و«نسيجها» ومفهوم «الصيغة» في نظريات الإنشاء الشفوي، مع وعيه المتقدِّم لأهمية «الكتابة» وزيادتها المرء عقلاً، و«وعياً» بنفسه والعالم من حوله[24]. أما حازم القرطاجني فقد رأى، في مقابل ابن رشد وغيره، أن "في الشعر العربي اتساعاً «في المحاكيات الشعرية» غير ما حواه شعر اليونان، ولذلك «وجب أن توضع لها من القوانين أكثر مما وضعت الأوائل». يقول حازم «ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومعنىً ... وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاءوا لزاد على ما وضع من

القوانين الشعرية»[25]. ولا أظن أن غرض حازم القرطاجني هنا الدفاع «القومي» عن العرب في مقابل الأمم الأخرى بقدر ما يقرر حقيقة منطقية ورأياً متبصرًا في علاقة «الشعر» بمحاولة استخلاص «قوانين» كلية، تشهد بشعريته.

وإذا ذهبنا إلى الجانب «العملي» من النقد العربي القديم وجدناه أكثر حيوية ذاتية في التعامل مع النصوص الشعرية من ناحية، وأكثر قدرة على المنافسة في توليد «نصوص» نقدية حديثة من تلك المناقشات «النظرية» التي تدور حول نفسها، من ناحية أخرى. وهو ما يمكن استخلاصه من التحليلات المعاصرة لنصوص شعرية قديمة وحديثة على السواء.

إن إعادة فحص لهذا الجانب العملي من النقد القديم أمر جدير بإعادة تأسيس لمفهوم «الوعي النصي» في ذلك النقد بعيداً عن الأفكار النظرية المجردة أو الأفكار النقدية التي لا تضع خصوصية «النص الشعري» في حسبانها. ويشمل هذا الجانب «**شروح**» الشعر (الدواوين) المختلفة، و«**المختارات**» الشعرية بأنواعها المختلفة وشروحها المتعددة، وكتب «**الطبقات**» و«**الموازنة**» و«**الوساطة**» و«**الإعجاز**» و«**المآخذ**» وكتب الأدب الأخرى مثل «**الكامل**» و«**الأمالي**» بالإضافة إلى الموسوعات الأدبية مثل «**الأغاني**» و«**خزانة الأدب**» و«**العقد الفريد**» وما يجري مجراها جميعاً. وبالطبع «يختلط» النقد «النظري» في هذه الكتب أحياناً بالنقد «العملي» ولكننا نعنى بما في هذه الكتب من «نظر» في النصوص الشعرية أكثر مما فيها من «تنظير» لها من خارجها. وهذا يعني أن هذه الكتب في حاجة ملحة إلى «تنقيح» ما ورد فيها من آراء وتأويلات حول الشعر ونصوصه.

ولعل أبسط ما يمكن ملاحظته أن «شروح» دواوين الشعر

و«مختاراته» تقوم أساساً على فكرة «القصيدة الكاملة» وما فيها من «تعدد المعاني» للأبيات حسب «تعدد الروايات» بالإضافة إلى تداخل تلك «الشروح» وتفاعلها و«مصادماتها» في أحيان كثيرة من شرح إلى آخر عبر الحواشي والزيادات والتعليقات والنقولات. وما نجده مثلاً من مختارات شعرية تنحصر أحياناً في بيت شعري واحد قد «يلخِّص» لنا «القصيدة» أو «النص» كله على نحو من الأنحاء، أو قد يعطينا «فكرة» الشاعر عن شعره والتي تستوعب «نصوصه» كلها بطريقة غاية في الإيجاز والشعرية في الوقت نفسه. ولا يتسع المقام هنا لإعطاء أمثلة عن كل هذه الحالات ولكننا سوف نعطي، على سبيل المثال، بعض الملاحظات من خلال شرح اختيارات المفضل للخطيب التبريزي الذي جاء تالياً لشرحَيْ الأنباري والمرزوقي، وقد أفاد التبريزي منهما وتفاعل معهما.

قدَّم التبريزي لشرحه بمقدِّمة موجزة للغاية[26]، تتلخَّص أنه قام بعمل هذا الشرح بناء طلب شخصية، لم يسمِّها (وقد تكون «وهمية»). ويواصل التبريزي كلامه مخاطباً من طلب منه عمل الشرح أنه عرَّف تلك الشخصية أن المفضليات قد شُرِحَت، «وفيما شرحه العلماء المتقدمون كفاية وفيه مقنع». فردَّت عليه تلك الشخصية بما يقنعه بأهمية القيام بشرح جديد. وتكشف مقدمة التبريزي الموجزة تلك على جوانب «نظرية» أولية لذلك «الوعي النصي» الذي يتحلَّى به بداية من عبارة «القصائد المفضليات»، وإشارته إليها بأنها من أحسن «المقصَّدات» إلى جانب «مقطَّعات» الحماسة. ومن هذه الجوانب أيضاً إشارته إلى «الشروح» السابقة للمفضليات وردُّ الشخصية «الوهمية» عليه بما في بعض الشروح من هنات، أهمها أن كثيراً «من معاني الشعر غير معلوم منه»، بالإضافة إلى عدم تركيزها على ما يتعلق بالبيت فحسب مما يؤدي إلى طول الشرح في مقابل الإيجاز الذي يسعى إليه، والاقتصار على ما يعرف به ما في «الشعر» من الغريب والإعراب والمعاني دون تشعب «يشغل القارئ منه

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والناظر فيه عن الغرض المقصود». وينهي التبريزي مقدمته بأنه سوف يبتدئ «بشرح الكتاب من أوله إلى آخره»، كما سألته تلك «الشخصية».

وقد تبدو هذه الإشارات إلى «الوعي النصي» بسيطة أو حتى ساذجة أمام البعض ولكنني لا أظن أننا يجب أن ننظر إليها على هذا النحو. فعدم الالتفات إلى مثل تلك الأشياء «البسيطة» قد يضيِّع علينا كثيراً من أسس التفكير «الشعري» في النقد العربي. فثمَّ وعي بالقصائد والكتب والمقطعات والشروح الأخرى، وأهمية التركيز على البيت «وما يتعلّق به» مما يترادف مع «الشعر» ويمتد دون شك إلى «القصيدة» نفسها، بالإضافة إلى «معاني الشعر» و«ما يعرف به» ما فيه من غريب وإعراب ومعاني. وهذه الثلاثة ينبغي ألا تخيفنا بدعوى إيحائها بالتشتت والجزئية دون «الوحدة» والتفكير «الكلي» في الشعر. ذلك أنها يمكن، من منظور داخلي في الشرح نفسه، أن تكون علامات على هذا التفكير وتلك الوحدة، وخصوصاً عندما نرى حرصاً من الشارح القديم على عدم شغل «القارئ» و«الناظر» في الشعر عن الغرض المقصود.

في شرح اختيارات المفضل للتبريزي نفسه يمكن أن نخرج بملاحظات لا حصر لها حول «الوعي النصي» ببنية القصيدة وارتباط أجزائها بعضها ببعض سواء على مستوى البيت وما بعده، أو على مستوى «الجملة الشعرية»، أو على مستوى الأجزاء الأساسية للقصيدة من «نسيب» و«رحيل» و«فخر». يقول التبريزي مثلاً في شرح البيت الثالث من قصيدة سلمة بن الخُرشُب: «ومعنى البيت أنه لمّا اقتضب الكلام، منصرفاً عن الغزل إلى التبجُّح بعزِّه وفروسيته وإقدامه في متصرَّفاته، قال:...»[29]. فهذه ملاحظة تدل على إدراك التبريزي أن الشاعر «اقتضب» جزء النسيب في بيتين. وإذا طبقنا هذه الملاحظة على القصائد

التي تبدأ بالطيف والخيال في الشعر القديم، على سبيل المثال، لوجدنا أنها تؤسس لنمط أساسي فيما يمكن أن يسمَّى بقصيدة الطيف والخيال، وذلك على الرغم من أن التبريزي لم يكن في مقام استقصاء لملاحظته «النصية». هنا يأتي دورنا في قراءة «الشروح» القديمة.

وثمة قصيدة تالية لقصيدة الخرشب، أوردها التبريزي ونسبها لهُبيرة بن عبد مناف، وهو الكحلبة، وهي على نفس الوزن والقافية في قصيدة الخرشب. وقد لاحظ المحقق أن التبريزي جمع بين القصيدتين (أي أوردهما متتاليتين) في نسق واحد ليبين أنهما روايتان لنص واحد، وذلك على الرغم من أن رقم القصيدة في شرح الأنباري الثالثة وليس الخامسة مكرر كما عند التبريزي، بالإضافة إلى أنها غير موجودة في شرح المرزوقي الذي ينقل عنه التبريزي كثيراً[28]. فهذا الوعي بأكثر من رواية للقصيدة نفسها يكشف عن تصور 'نصي' للعلاقة بينهما دون 'الخلط' بين الروايتين من قبل الشارح أو المحقق.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي شرح البيت السادس من القصيدة نفسها يقول التبريزي: «وكأن مراد الشاعر في هذا البيت:... والبيت الذي بعده يوضحه، وهو:...»[29]. وهذه العبارة الأخيرة تتكرر كثيراً في الشرح. فهذه العبارة ليست «تعليمية» بقدر ما هي إدراك لاتصال المعنى وامتداده عبر القصيدة حتى يمكن اكتشاف «دلالة» كلية للنص في النهاية.

ويورد التبريزي في مقدمة شرحه لقصيدة الحادرة العينية قول حسان بن ثابت «إذا قيل له: أنشدنا شعراً، قال: هل أنشدكم كلمة الحويدرة؟ يعني: هذه:...»[30]. وقد نقل التبريزي هذه عن المرزوقي وهي عبارة موجودة كذلك برواية أخرى في شرح الأنباري. فالقصيدة «كلمة» في وعي الشعراء والنقاد على السواء. ونحن نصادف كثيراً في وصف القصيدة عند شراح الشعر وغيرهم عبارات توحي بالمعنى نفسه، مثل «وله واحدة

طويلة رائعة لاحقة بأجود الشعر»[31]. ويستدعي هذا الوعي بفرداة القصيدة إلى الذهن حادثة عبيد بن الأبرص عندما أراد المنذر بن ماء السماء أن يقتله، قال له: «أنشدني قولك: * **أقفر من أهله ملحوبُ** *؛ أي قصيدته التي تلحق أحياناً بالمعلقات. فقال عبيد بيتين على نفس الوزن وبمطلع مشابه لمطلع القصيدة الأولى: * **أقفر من أهله عبيد** *[32]. ويفضي تحليل البيتين في ضوء القصيدة إلى تبين حقيقة أن مفهوم "القصيدة" ليس محدوداً بالضرورة بعدد الأبيات ولكن بالفكرة «الشعرية» المتحققة فيها والتي يستطيع «الناظر» فيها أن يؤولها تأويلاً، يصل بينها وبين بعض الأشكال «الحديثة» للقصيدة المعروفة في كتب النقد المعاصر، والتي لا تخرج عن سطرين كذلك؛ أقصد تلك التي تنسب إلى ل. و. س. مرون Merwin بعنوان «مرثية»، وبعدها: * **سأعرضها على مَنْ** *[33]. ومن الطريف هنا أن نلاحظ «تشابه» السياق الرثائي عند الشاعرين.

وفي شرح البيت 15 من عينية الحادرة * **فَسُمَيَّ، ما يُدْرِيكِ أَنْ رُبَّ فتْيَة** *، يقول التبريزي: «أعاد مناداتها لخروجه من قصة إلى قصة، وأتى بالفاء ليربط جملة بجملة»[34]. وهو يشير هنا إلى قول الشاعر في البيت التاسع * **أَسُمَيَّ، وَيحكِ، هل سمعتِ بغدرةٍ** *. وكأن التبريزي يدرك البنية الحلقية لقصيدة الحادرة، وهي بنية شائعة في الشعر الجاهلي، وقد لاحظها بعض الدارسين المعاصرين في معلقة لبيد حيث يذكر الشاعر اسم محبوبته «نوار» أكثر من مرة بالطريقة نفسها. وإذا أخذنا هذه الملاحظات من التبريزي، على سبيل المثال، وطبقناها على قافية تأبط شراً التي تتصدر المفضليات لاكتشفنا كيف تقوم تلك القصيدة على خمس «جمل» شعرية أساسية، ترتبط كل منها بالأخرى عبر روابط أسلوبية بعينها، تدعونا بالتالي إلى استجلاء العلاقات الدلالية بينها، وهو ما قمنا به في مقام آخر[35].

وهكذا نستطيع أن نجد كثيراً من الأمثلة التي تستحق الوقوف عندها وتحليلها في ضوء مفهوم «الوعي النصي» لدى شراح الشعر والنقاد «العمليين». ولكن المهم أن نأخذها في سياقها الخاص دون أن نتوقع أن تتطابق مع أطروحات بعينها حول وحدة القصيدة النصية؛ فالأفضل أن نستكشف كيف كان الشراح والنقاد يفكِّرون في النصوص من داخلها وليس من خارجها.

وقد نختم هذه الأمثلة من التبريزي نفسه بما أورده في سياق شرح عينية سويد أبي كاهل اليشكري حول ذكر «الخيل» في مكان «الإبل» وذلك نقلاً عن الأصمعي الذي قال: «أراد أنها خيل، والشعراء إنما تقطع المهامه في أشعارها بالإبل، فجعلها هذا خيلاً». وقد أورد التبريزي كذلك قول المرزوقي عن الملاحظة نفسها؛ «ويقرب في نفسي أن يكون المراد بقوله «صلاب الأرض» الإبلَ، لأن الصفات التي أوردها بها أليق، وإن كان الأصمعي قال ما قال»[36]. وفي شرح البيت الذي بعده يقول التبريزي: «هذا البيت يدلُّ على ما قاله الأصمعي، لا الذي ذهب إليه المرزوقي»[37]. فهذه الملاحظة تدل على عمق «الوعي النصي» في أدق التفاصيل المتصلة بالتقاليد الفنية لأجزاء القصيدة المختلفة. ويمكن أن تقودنا إلى ملاحظة اكتفاء الشعراء بذكر «صفات» الناقة أو الفرس دون الاسم «ناقة» و«فرس» في أجزاء بعينها من القصيدة. وقد قام ياروسلاف ستيتكيفيتش بعمل مهم حول هذا الموضوع[38].

فهذه ملاحظات تستحق جميعاً أن تُستَقصَى في شروح الشعر المختلفة وغيرها من كتب النقد «العملي» دون أن يعني هذا أننا لا نعثر على تبصرات نقدية رائعة لدى «النقاد» النظريين، نابعة من نظرهم في الشعر وإدراكهم القوانين الشعرية من داخل النصوص. ولا شك أننا إذا استقصينا كل تلك الملاحظات والتبصرات سوف نخرج بمادة غنية حول

«النص» والشعري وكيفية إدراكه والوعي به والتعامل معه في النقد العربي القديم.

ولنعط مثلاً واحداً عن موقع هذه الشروح لدى بعض المعاصرين ممن سوف نعرض له أدناه بشيء من التفصيل. يرى مصطفى ناصف في محاولة نحو نظرية ثانية للنقد العربي أن «الدارسين المحدثين يرون – مع الأسف – أن القدماء لم يرتابوا في أمر التشابه. وهكذا غدونا نقول إن بين الليل والأمواج شبهاً، وأن بين الزهرة والفتاة شبهاً. ويظهر أننا نتوهم التشابه لحاجة في أنفسنا إلى الوفاق أو الحلم الذي لا يتحقق، لكننا إذا دققنا في الشروح والحواشي وجدنا السؤال الضمني الخطير: أحقاً لدينا معنى سابق أو مقرر. أنحن حقا نستمتع بإخفائه والإيماء إليه؟ إن هذا أكثر القوالب الفكرية رداءة، وأنا الآن أزعم أن الشروح والحواشي تبدي الريب في هذا القالب، ولا تقف منه موقف التسليم المريح. ولو كان الأمر على خلاف ما نزعم في هذه الملاحظات لما كان ثم سبب معقول لهذه الإفاضة والمناقشة التي لا تنتهي»[39]. ومع ذلك فإن ناصفاً يتبع رأيه هذا بقوله إن شروح الشعر العربي قد أصابته وظلمته، في مقابل المناقشات المفصلة النظرية التي تقف على مسافة وتناقض مع هذه الشروح. ثم يعود ناصف إلى مقارنة قيام القدماء بمراجعة شاملة للنحو والنقد وأصول الفقه والتفسير، وتنبه النقد الأدبي، متأثراً بأبحاث فئة في هذه العلوم، إلى ضرورة تحديد كلمات النص بطريقة دقيقة. «وفي الشروح المتأخرة نرى الولع بتحديد الأدوار التي تسهم بها أنماط متعددة من النشاط الذهني.... وظهر كثيراً التمتع بروح العلم الحذرة وتبين لفئة متزايدة أن النشاط اللغوي في الشعر خاصة أكثر ألوان النشاط غموضاً وتعقيداً»[40]. ومن الواضح هنا أن المؤلف يراوح في موقفه بين أهمية 'الشروح' و'الحواشي' من ناحية والنقد «الجدلي» الذي لا يخلو من متعة وعمق وفلسفة ضرورية من الناقد حتى يوضح لنا أعماق اللغة أو تعاملنا

معها، على حد تعبير ناصف. وقد سعينا إلى توضيح قيمة الشروح والتقائها بالمناقشات «النظرية» التي تنطلق من النصوص بوصفها لغة وليس مجرد أفكار حول الشعر من خارجه.

أسرار البلاغة بين الجرجاني ونقاده

يمثل عبدالقاهر الجرجاني ظاهرة نصية، إذا جاز التعبير، في مسار النقد العربي القديم والحديث على السواء. وقد قام النقاد العرب المحدثون بالكشف عن جوانب هذه الظاهرة من خلال كتابات وافرة حول كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، لا يمكن الإلمام بها في بحث واحد. ومع ذلك، فلا يمكن تناول عمل الجرجاني دون مراجعة بعض تلك الكتابات والحوار معها بوصفها عينة مناسبة لموضوع البحث الراهن. ولا شك أن ثمة نقاطاً بعينها مشتركة بين كتابات تلك العينة، في حين نقع فيها على نماذج متفردة بصورة ما، تدعو إلى تأملها على حدة. وسوف نتناول تلك الكتابات في سياق مفهوم الوعي النصي بوصفه مفهوماً يشمل كثيراً من النقاط حول مفهوم النص والنظرة التجزيئية والشمولية في تناول النصوص وأفكار أخرى لافتة للانتباه.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويمكننا أن نبدأ بتوفيق الزيدي الذي درس مفهوم الأدبية في التراث النقدي قبل عبد القاهر لينهي كتابه بأن يقول إن التصور النقدي كان، مقارناً بالإبداع لدى بعض الشعراء مثل أبي تمام والمتنبي، يتعثّر، «ولن يبلغ تصوُّر «الأدبية» عند النقاد مرتبة تصوُّرها عند المبدعين إلا في القرون الموالية بمساهمَتَيْ عبدالقاهر الجرجاني (ت 471هـ) وحازم القرطاجني (ت 684هـ)»[41]. ويؤيد كلام الزيدي من حيث المبدأ منطلقنا في البحث الراهن من جهة مفهوم «الوعي الكتابي» لدى الشعراء و«الوعي النصي» لدى النقاد. ومع ذلك فإن تعميم الزيدي أحكامه حول

«ضمور التصوُّر الشمولي للنص في التراث النقدي بالمقارنة مع الجدل التنظيري الذي خصَّ به الكلام الأدبي»[42] من ناحية، وتخصيصه شعراء مثل أبي تمام والمتنبي بوصفهما ممثلين لصفاء الرؤية المتجاوزة لغياب مفهوم النص في النقد من ناحية أخرى، يحدُّانِ من تثمين الإشارات «الإيجابية» إلى مفهوم النص (عند الباقلاني وابن طباطبا وشدة وعيهما بخصائص النص) والتي أوردها في عمله، وتغليب الإشارات «السلبية» (النظرة التجزيئية وعلاقتها بحضارة استمدت أدبيتها من المنطوق، والنزعة التعليمية في النقد والشروح، وضعف الناحية الإجرائية وقلة وسائلها) في الوقت نفسه. كذلك فإن أبا تمام والمتنبي لم يكونا فريدين في التصور الإبداعي للنص من وجهة نظر فاعلية المكتوب في مقابل تأثير المنطوق على الشعراء. ذلك أننا نستطيع أن نتتبع خيطاً ممتداً ينتظم فيه الشعراء من قبل الإسلام وحتى القرن السابع الهجري، يعكس «وعيهم الكتابي» بأنفسهم كشعراء/ كاتبين والعالم بوصفه نصاً/ مكتوباً. وصحيح أن كثيراً من الشروح القديمة للشعر تنضح بروح تعليمية واضحة ولكن هذه الروح تمثل في النهاية أحد مستويات الشرح التي كانت ضرورية وملحة على أصحابها وإلا لم يضطروا إليها.

أما إحسان عباس فكتب فصلاً مهماً عن عبدالقاهر «النقد وفكرة الإعجاز»، تكلَّم فيه عن «الوحدة الكاملة» من اللفظ والمعنى، وهي وحدة متفاوتة التأثير. بل ذهب عباس إلى إن مصطلح «المعنى» لديه لم يبقَ كما كان عند الجاحظ بل أصبح يعني «الدلالة» الكلية المستمدة من الوحدة، لا «المادة الأولية» أو الحقائق الخارجية التي تحدث عنها الجاحظ. وقد لمس عباس فكرة «الوعي النصي» في كلامه عن أسرار البلاغة وعيب الكتب التي اعتمدت عليه في البلاغة من حيث «جرَّدته من تلك

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسحة الجمالية، وجعلت قواعده أحكاماً صارمة، ليس فيها إحساس الناقد الأصيل، ولا قوة التعليل الذوقي أو الفكري»[43]، وهو ما التفت إليه أكثر من ناقد معاصر بعد عباس، كما سوف نلاحظ أدناه.

وفي سياق دراسة الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، وخصوصاً باعتبارها تجوزاً دلالياً يناقش الولي محمد أسرار البلاغة بصورة أساسية وموقف الجرجاني من الاستعارة والتخييل. ويرى أن الجرجاني أنجز قفزة نوعية في مجال التنظير للصورة الشعرية، وأنه يعي كل الوعي الموضوع الذي يخوض فيه؛ أي «مجموع السمات المميزة للشعر كجنس من الخطاب متميز. وبعبارة مختصرة: إن الجرجاني قد حصل له وعي بالوظيفة التي يسميها رومان جاكبسون «الوظيفة الإنشائية» [التأكيد من صنعي] باعتبارها مجموع الصفات التي تكسو الكلام فتجعله ذا أثر جمالي في المتلقي»[44]. وهكذا يكشف المؤلف، كما لاحظنا في كلام فالانسي عن بارت أعلاه، عن وعي الجرجاني النصي، كشفاً ضمنياً مع ذلك، من خلال وقوفه على الوعي الكتابي لدى الشعراء أنفسهم؛ إذ يركز في فصله على تفصيلات الاستعارة والتخييل وموقف الناقد النظري منهما من جهة، وموقف المتلقي الضمني من جهة أخرى، دون تركيز على «وعي» الجرجاني نفسه من خلال النصوص الشعرية في الأسرار.

ويقيم محمد المبارك، في سياق استقبال النص عند العرب، الربط نفسه بين «وعي» الكاتب والشاعر وكدهما ومعاناتهما في إبداع النص الأدبي وما ينبغي على المتلقي أن يبذله في فهم النص واستيعابه، مشيراً إلى عبدالقاهر والأسرار، وإن كان يركز، في نهاية كتابه، على أن 'وعي' المتلقي بالتخييل في الأدب يحدث تغييراً فيه، ويقوده إلى تكامل شخصيته وسلامة إحساسه الجمالي[45]

وقد سبق عبدالفتاح كيليطو كلاً من الولي محمد والمبارك إلى تقرير أهمية الجرجاني وسبقه إلى الاهتمام بالعلاقة العمودية بين العناصر المكوِّنة للنص والمتلقي أكثر من أي بلاغي آخر، وخصوصاً في الأسرار. ومثل الولي محمد، وإن كان على بصورة صريحة وفي إطار بعينه وليس على نحو ضمني، يقرِّر كيليطو أن الجرجاني لا يتكلم بالضبط عما يشعر به، (هو)، أمام هذه الصورة أو تلك. «فلكل صورة بلاغية بنية خاصة وتأثير خاص، تأثير يسميه الجرجاني «فضيلة»، بمعنى وظيفة الصورة، أي ما تفعله لدى المتلقي»[46]، من شعور بـ «الغرابة»، يصلح لأن يكون موضوع علم أو موضوع استطيقا. وقد لاحظ موسى ربابعة كذلك أن «الغرابة» تتكوَّن عند المتلقي بوصفها إسهاماً فاعلاً، يشكِّله النظم «الجرجاني»[47].

وقبل أن ننتقل إلى بعض الدراسات «الإشكالية» عن الجرجاني نقف عند مقال عوض الجميعي عن «بناء المعاني عند عبد القاهر الجرجاني»، الذي ألقاه في الندوة السابقة عن «قراءة النص». ويجمع الجميعي في مقاله بين دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة في الوقوف على صفة النظم وحسنه باستيفاء القطعة والاتيان على عدة أبيات، فبناء المعاني يكمن في حسن النظم ودقة الوضع[48]. وهو، كذلك، ما تتميز به الشعرية التي تتجاوز البيت المفرد إلى القطعة أو الجانب الأكبر منها، على نحو ما يذهب عبد المطلب في كتابه عن قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني[49]. وأخيراً يشير الجميعي إلى أن طريقة الجرجاني للبيت وإعادة تركيبه تهدف إلى الوقوف على البناء النحوي والدلالي للعناصر التي يتكون منها النص ويترعرع[50]. وهو ما يُعَدُّ، في رأينا، من مظاهر الوعي النصي وآلياته التي ينهجها الجرجاني، كما سوف نوضِّح أكثر في الجزء الأخير من البحث.

أما عبد الله الغذامي فقد عرض للجرجاني في فصلين أساسيين من كتابه المشاكلة والاختلاف ويسعى الغذامي في الفصل الأول إلى فحص «مشكلة المعنى في النص الأدبي»، ويمثل الجرجاني محوراً أساسياً لمناقشة المشكلة عبر مناقشة الغذامي لفكرة «مواجهة النص» التي ينفرد بها الجرجاني دون غيره من النقاد، وفكرة «استقبال النص» من خلال أسرار البلاغة، في حين يناقش فكرة «إنشاء النص» من خلال دلائل الإعجاز. ومع ذلك فإن الغذامي يرى أن ثمة تصدعاً في التصور الكلي لمنظور الجرجاني إلى ثنائية اللفظ والمعنى؛ إذ غلّب "اللفظ" (نظرية القراءة) في الأسرار و«المعنى» (نظرية الإنشاء) في الدلائل. وعلى الرغم من تصحيح الجرجاني لهذا الفصل/ الصدع في التصور عبر مقولة، أتى بها الغذامي من الدلائل إثر النص السابق، يوحي فيها الجرجاني بل يؤكد أن العلم بمواقع المعاني في النفس هو علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق (من جهة القارئ)، فإن الغذامي لم يرَ في ذلك إلا تناقضاً في مقولة المعنى نفسها. وهكذا يرى الغذامي أن مشروع الجرجاني في نظرية البيان لم يتحقق إلا جزئياً، وذلك بسبب محاصرة المعنى وسيطرته على تفكير الجرجاني الأشعري، في حقبة كان الفكر العربي مشغولاً بمشكلة خلق القرآن. ولم يتحرر الجرجاني من هاجس المعنى إلا حينما هجس بفكرة معنى المعنى التي تتفق مع الائتلاف في الاختلاف، وترتكز على الأثر الناتج عن النص على القارئ[51].

وتحت عنوان «البنية» يتناول الغذامي الأنواع المختلفة للبنية: الصوتية، والمعجمية، والتركيبية (وهي إنتاجية وليست تعبيرية)، والدلالية للكلام. ويخلص الغذامي هنا إلى أن المنظومة البيانية الجرجانية تكشف عن ثلاثة أنواع للدلالة هي: اللغوية والعقلية (السياقية) والتأويلية (المجازية المطلقة). وثمة «جملة» اعتراضية مهمة هنا، أوردها الغذامي إثر الدلالة العقلية؛ قال: «والدلالة العقلية، التي تنتج عن

التفكر بعلاقات السياق في الجملة - **والنص بالضرورة، وإن لم يتطرق الجرجاني للنص، لأن أطروحاته تقف دوماً عند الجملة ولا تتجاوزها إلى النص** - »[52] [التأكيد من صنعي]. أما بالنسبة للدلالة التأويلية، والتي استخدم مصطلح 'الجملة' في تعريفها، فقد علّق عليها الغذامي كذلك بقوله: «ولابد من التصريح هنا بأن هذه الدلالة عند الجرجاني عائمة ولم تتضح أبعادها، كما أن الجرجاني لم يتابعها بإيضاح يميز قيمتها عنده،... ولا ريب أن في فكره هذا بعض اضطراب لا يمكننا حله إلا إذا نحن أخذنا كلمة (الجملة) في مقولته هذه على أنها تعني (البنية) الكاملة للقول بمستوياتها الأربعة»[53]: المذكورة في بداية الفقرة، وخصوصاً عندما ننظر في جعل الجرجاني دلالة التأوُّل تعني المجاز مطلقاً؛ أي ليس مجرد حالات للتشبيه والاستعارة، بالإضافة إلى أن مجاز الجملة (في الأسرار) يعتمد على التأليف والإسناد في الأوصاف اللاحقة لها. وهذه هي البنية التركيبية (التي تفهم عن طريق المعنى والمعقول)، وهي تؤدي إلى البنية الدلالية (معنى المعنى) الناتجة عن فعل التأمل في النص وإيجاد الائتلاف في الاختلاف. وبناء على هذا، ولأن الجرجاني أخذ بمفهوم إشارية اللغة، فلا بد أن فكرة البنية كانت في أعماق تفكيره بنفس مفهومها الألسني، وفي النقد الأدبي المعاصر عند جاك ديريدا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي فقرة أساسية أخرى بعنوان «التركيب والدلالة» يعرض الغذامي، في ضوء تطور الدرس الأدبي من دراسة (المفردة) إلى دراسة (الجملة) ليعنى اليوم بالنص بوصفه بنية نصوصية مركبة، لانتقال الجرجاني من الكلمة إلى الجملة، وإشكالية مفهوم النظم الذي لا يسمو إلى مستوى ما لدى الجرجاني نفسه من تصورات حول الجملة الأدبية، وأن نظرية النظم هي أضعف ما عند الجرجاني من تصورات، وذلك لأنها تركز على أسبقية المعنى على النص، ويسعى إلى استكشاف آراء الجرجاني في (التركيب) وعلاقة ذلك بالدلالة المطلقة للنص. فالتركيب يقوم على سيادة

اللغة كنص يفرز المعنى، في حين يقوم النظم على سيادة المعنى. وفي سبيل ذلك يعرض الغذامي للجملة الأدبية عند الجرجاني وقيامها على مفهوم «المعنى» أو «الغرض» عند الجرجاني أو «الغياب» كما عند ديريدا، وعلى تركيب بعينه له علة في كل جزء منه، وله 'أثر' على القارئ من خلال بلاغتها الخاصة، ويتصل هذا بمفهوم «معنى المعنى» عنده. وهنا يقول الغذامي إن الجرجاني لم يصل إلى هذا التفسير لمصطلح «معنى المعنى» إلا بعد مناقشة مستفيضة منه استطاعت أن تلامس أهم عناصر تكوين النص وأبعاده الجمالية المتمثلة في التركيب والتأليف (البنية)، وباطن الدلالة (الغياب/ معنى المعنى)، والتأثير/ الأثر، ومفهوم الإشارة/ العلامة. ويرى الغذامي أن هذه الأسس تمثل مشروعاً نظرياً عن البنية النصوصية، يرفع النص ويقرر سيادته على المعنى[54].

ومهما يكن من أمر، فإن الغذامي يستدرك على نفسه ليقول إن الجرجاني يقع أسيراً للمعنى في معظم طروحاته وبالأخص في نظريته عن «النظم»، في سياق هيمنة المعنى على تفكير الأقدمين من عرب وغربيين على السواء. وقد تحول المنظور النقدي - عالمياً - من التفكير في النص على أنه تجلٍّ للمعنى، إلى كون النص صانعاً ومنتجاً للمعنى (قديماً) والدلالة (حديثاً). وقد استخدم الجرجاني هذين المصطلحين، وأوشك على تحطيم «المعنى» لولا أنه وقف عند حدِّ تشريح «الجملة» (النحوية) ولم يتجاوز ذلك إلى النص أو الوحدة الشاعرية الكاملة. ويحيل الغذامي إلى الخطيئة والتكفير من أجل مفهوم «الوحدة أو الجمل الشاعرية» وخصوصاً في سياق الشعر القديم. والحقيقة أن إدراك الجرجاني لمفهوم «النص» من خلال «الجملة» يعني أنه يحقق مفهوم الغذامي للجملة الشعرية، وخصوصاً أنه كان لايزال في سياق «الشعر القديم»، الذي ينفي عنه الغذامي نفسه أي شيء اسمه «وحدة موضوعية»، ويصرُّ على وجوب عدم وجود هذا الشيء في ذلك الشعر. وهذا هو عين ما فعله الجرجاني في

تعامله مع نصوص الشعر القديم في الأسرار كما سوف نرى فيما بعد. إن الغذامي نفسه، مع ذلك، هو الذي يسند إلى الجرجاني امتيازه بـ «وعي نصوصي»، و«نصوصية» قائمة على «الاختلاف»، في مقابل العمودية القائمة على «المشاكلة»، ويعتمد عليها (أي النصوصية) في «تشريح النص»، والخروج منه بمنظور نقدي يؤسس لنظرية في الأدب، على نحو ما يذكر في فصله الثاني، وكما نقلنا عنه في بداية البحث.

إننا لا نستطيع أن نرى أنفسنا من خلال الآخر بأن نخفي الآخر تماماً وراءنا، ونطلب منه أن يكون صورة أخرى منا، لأنه لا يطلب منا أن نكون صورة أخرى منه. كل ما نستطيع أن نفعله أن ندخل معه في «حوار» يقوم على «الحرية» و«المحبة» الأولية كي نعرفه دون شروط مسبقة أكثر من هذا. عندئذٍ سوف نراه في سياقه، ويرانا في سياقنا، وتتعدَّل أمامنا صورتنا على نحو من الأنحاء. أما كون «الآخر» ينتمي إلى زمن 'آخر' فهذا جدير بأن يطرح بعيداً كثيراً من التوترات التي يشحن بها حوار المتعاصرين زمنياً والمتخالفين فكرياً. ولعلنا نرى في المحاولتين الأخيرتين في قراءة الجرجاني هنا مثالاً على ما نقول.

وأولى المحاولتين قراءة شيقة وطريفة لميجان الرويلي بعنوان «أسرار البلاغة بين الشمس والآذريونة»(55)، وهي «قراءة تستقصي تشبيهات الجرجاني واستعاراته وأمثلته»، وتتخذ من مقارنة للجرجاني بين مثلين: أحدهما في سياق الشراب والآخر في سياق وصف الروضات ولكن يجمع بينهما وصف «الأذريون» (أي زهرة «..... الشمس») بأنها مثل «**كأس عقيق في قرارتها مسكُ**»، في المثل الأول، أو مثل «**مداهن من ذهب/ فيها بقايا غالية**» في الآخر. ويقارب الرويلي الجرجاني بـ «محبة» أولية، لا تفتقد الموضوعية الواعية بذاتها؛ «فمع القراءة المتأنية ومساءلة النص بنفس الطريقة التي يتعامل بها الجرجاني مع أمثلته وحججه وبراهينه، لن

يصعب أن نجد الجرجاني قد أقام مشروعه عن قصد أو غير قصد بين اللفظ والمعنى، بين النفس والمعاني، بين النفس والعقل/ الوهم، أي بين الحقيقة والمجاز... ... كما أن هذه البَيْنِيَّة تظهر في كل القضايا التي يتناولها الجرجاني»[56].

ولكن هذه «البَيْنِيَّة» لا تعني عند الجرجاني الوقوف في موقع محايد على الإطلاق؛ إذ تفصل بين الطرفين المتماسين بقدر ما تربط بينهما. وهكذا «نلاحظ كيف يمثل للوضع بمثال، وهو مثال داخل مثال، ثم هو أيضاً مثال الأمثلة»[57]. وهكذا يلاحظ الرويلي أن الجرجاني يراجع نظرته إلى الجواهر المحتفظة بقيمتها منفردة، ولعله يتنكر لها، ويجد فعلاً أن «الجواهر تحفظ أعدادها»، إذ يقول: «ولكن البيت إذا قطع عن القطعة كان كالكعاب تفرد عن الأتراب، فيظهر فيه ذلُّ الاغتراب». ويعلّق الرويلي: «هنا ندرك أن القيمة التي يراها نتيجة التصوير هي حقيقة ناتجة عن التأليف الذي يمنح حتى للذهب والجوهر قيمة. وهنا يجب أن نسأل: هل قيمة الذهب جوهرية أم عرضية ناتجة عن التأليف؟»[58] وهنا يربط الرويلي بين الإجابة عن هذا السؤال وفكرة النسيان والتناسي، وفكرة الاقتصاد؛ «فمثلما تختفي الصورة الثمينة والخسيسة، كذلك تختفي القيم التي يمنحها الجرجاني للأصول كلما ازداد الاستثمار ربحاً (تضخم اقتصادي)؟ ليس عرضاً إذن أن يستشهد الجرجاني بمقولة أبي علي حول الشريعة المنسوخة في مكان كان يتحدث فيه الجرجاني عن اختفاء الصورة التشبيهية نتيجة كثرة التداول وتقادم الزمن»[59].

إن قراءة الرويلي لكتاب أسرار البلاغة وللأمثلة الشعرية فيه قراءة تفكيكية بعقل بنيوي بقدر ما هي قراءة بنيوية بعقل تفكيكي في الوقت نفسه. وهي قراءة يتماهى فيها القارئ مع المؤلف عبر النص، دون أن تنجو، مع ذلك، من إسقاط نفسي للقارئ على النص الذي، بوصفه نصّاً

مفتوحاً، لا يخيِّب ظن قارئ من هذا النوع؛ أي قارئ نخبوي، على حد تعبير الرويلي نفسه. لقد توحَّد الرويلي والجرجاني مع «الآذريونة» في محاولة إدراك «السرّ»، سرّ وجود الذهب في الشمس، فالتفت جميعهم نحوها كلٌّ بطريقته. ولكن هذا 'الالتفات' هو نفسه الذي «ألهى» كلاً عن إدراك السرّ لأنه أقرب إلى «الشريعة المنسوخة» التي تضيف مزيداً من أسرار العين/ الشمس. لقد ظل هذا المعنى يرواد الرويلي حتى كتب بعد ذلك بما يقرب من عشر سنوات مقالة مطوَّلة عن 'النظرية' النقدية و«الشمس»(60).

وأخيراً نقف عند قارئ آخر للجرجاني من نوع خاص هو مصطفى ناصف الذي كرَّس مؤخراً كتاباً كاملاً بعنوان النقد العربي نحو نظرية ثانية، شغل أسرار البلاغة ما يزيد على ثلثيه في حين احتلَّ الثلث الأخير دلائل الإعجاز بصورة أساسية. والكتاب يمكن تناوله، كما فعلنا في مقام آخر، من منظور النقد الثقافي من حيث كان الكتاب نفسه بحثاً في التأويل الثقافي للنقد العربي. ولكننا سوف نركز هنا على بعض نقاط الحوار الذي أقامه ناصف مع الجرجاني، وخصوصاً فيما يتصل بمصطلح «الوعي النصي».

تبدأ قراءة ناصف بوعي ذاتي لا مجال للشك فيه، ونظرة كلية، و«حرية» متعاطفة، إذا جاز التعبير. وهكذا يرى ناصف، في سياق الفصل الأول الذي عنوانه «المصطلح النقدي»، أننا «نلتمس الأدوات حيثما تيسَّرت، ولكننا نلتمس الأهداف من داخل نفوسنا، هذا ما أعنيه بقضية إعادة تفسير المصطلح النقدي»(61). وفي السياق نفسه يقرِّر المؤلف أننا «فصلنا بين كلمة النقد وكلمة البلاغة فصلاً لا يخلو من تعسف، وواضح أن البلاغة تصوِّر عمق النقد العربي وفلسفته. البلاغة هي دراما النقد العربي»(62). وفي هذا المقام لايزال عبدالقاهر الجرجاني ينتظر

المزيد من الجهد. كما أن النقاش المستمر حول أفكاره ضرب من الوعي الجماعي؛ أي أنه انطلق من الإطار الثقافي العام، ولكنه يصطدم بالروح الفردية التي تغلب علينا في العصر الحديث، مع أن بعض منحنيات النقد القديم ذات الأهمية لا تنفصل انفصالاً حاداً عن النقد المعاصر، ولكنها تكترث أكثر بفكرة قوانين المجتمع بطريقة أوضح. إن عبدالقاهر يعطينا مثلاً طيباً في تخليه عن جانب من فرديته ليكشف نسيج العقل العربي، وتلاحمه، ومقاومته، وشموله. «العقل العربي هو مشغلة كل دارس عظيم في التراث»[63]. وهكذا يصبح النقد العربي بحثاً في بنية النفس العربية وعلاماتها. وسوف يلاحظ ناصف في قراءته أن الجرجاني يرواح، في توجيه أمثلته الشعرية إلى القارئ، بين إدراك «الفطرة» والقلب من ناحية وإدراك العقل من ناحية أخرى، دون أن يغلّب أحدهما على الآخر. وتتجلى هذه المراوحة في أمور كثيرة عند ناصف نفسه. فالثقافة العربية مطالبة بأمرين من خلال مطولات البلاغة، مثل أسرار البلاغة، بالتقدم إلى الأمام والنظر إلى الوراء. وإذا تتبعنا كلامه عن الأسرار وجدناه يعود إليه بقوة طوال الوقت فيربطه بعنوان كتابه عندما يقول إن «أسرار البلاغة يجب أن ينظر إليه نظرة ثانية بعد أن وقع في قبضة طائفة من القواعد. قواعد العرف ومجافاته. وقد يكون في الكتاب ما يغري بهذه الوجهة، ولكن الكتاب ثري يغري بالتماس قضايا إنسانية تهم المتأمل في العقل العربي، ومجافاة العرف نفسها لا تتضح دون جهد كبير»[64]. ويعطي ناصف هنا بعض الأمثلة من قراءة عبدالقاهر لبعض أبيات المتنبي. وسوف نعود إلى هذا بعد قليل. وقد سعى ناصف سعياً حثيثاً إلى تصوير أهمية النظر في الأسرار وتفسير نظامه العقلي ولكن ليس في ضوء فكرة التقسيم وتحت سيطرة شهوة المصطلح بل في ضوء دلالة التقسيم السيكولوجية والحضارية. وقد شدَّ المؤلف على هذا في أكثر من موضع من كتابه. وباختصار: «لقد أوتي أسرار البلاغة وحدة خفيت على كثير ممن تتبعوه

في القديم والحديث»[65]. وكلام ناصف هنا عن المال والوفرة وجهد العطش، وكون التقسيم هو هجوم الفقراء على الأغنياء يستدعي قراءة الرويلي السابقة للجرجاني بصورة قوية؛ فقد استبطن كلاهما تلك السيكولوجية الحضارية، إذا جاز التعبير، في الأسرار ولم يستطيعا إلا أن يتوقفا عندها من منظور نفسي واجتماعي في الوقت نفسه. ومن مظاهر تلك الوحدة التي يمكن أن نستنتجها من قراءة ناصف للأسرار ملاحظته تسلط جوِّ الإعجاز والخوارق على كثير من نماذج أسرار البلاغة.

ومن هذا المنظور نفسه يرى ناصف أن «الثقافة الإسلامية تؤول كلها إلى خدمة النص. وخدمة النص هي المفتاح المناسب لصنيع البلاغة. التأويل مشقة تليق بالإنسان المتأمل. تصور الباحثون أن النص منيع الجانب لا يدين إلا لمقتدر يتروي. لا يغرنك أن يكون النص أول اللقاء به داني القطوف. فإن في عمقه خبيئاً. إن أول النظر «جملة» أو إطلاق وتقييم. ولكن المستوى الباطن شيء آخر. لابدَّ لنا - إذن - من أن نطاول النص ونزاوله، وأن نشق حجابه ونستخرج درَّه... ... تصور عبدالقاهر النص من خلال أدوات أصابها من بعده بعض التغيير. وكان النص في نظره مجموعاً يتلاقى ويفترق. وفي هذا الضوء يسترعي النظر ريب عبدالقاهر في مقدار ما فهمنا، وعكوفه على قوام الشعر أو بنيته. كانت تأملاته في البنية من أجل بحث «نحو» العقل العربي وتغيره[66]. لقد اكتشف عبدالقاهر أن الدوائر الأدبية والفلسفية عاجزة عن ملاحقة قلق العقل العربي. و«لم يكن الشعر العربي إذن ثابتاً بقدر ما تصور كثيرون أدواتهم عاجزة وأشواقهم ضئيلة، وثقتهم مريبة»[67]. وقد بدت أمور الشعر العربي في أسرار البلاغة صعبة التأتي، وقد واجه عبدالقاهر هذا الموقف مواجهة ملحة واضحة لإدراكه أن فهم الشعر العربي مايزال يحتاج إلى أدوات ناضجة، بذل عبدالقاهر الكثير في سبيل تكوين بعض تلك الأدوات. هذا هو الإطار الأساس الذي يتحرك فيه ناصف، مستوعباً

قراءات كثيرة سابقة للجرجاني، قام هو نفسه ببعضها، وقام آخرون، لم يشأ الإشارة إليهم وإن كانوا حاضرين طوال الوقت، بالبعض الآخر.

وإذا جئنا إلى بعض «الأمثلة» المباشرة في القراءة الراهنة حول «الوعي النصي» وآلياته عند عبد القاهر وكيفية قراءة ناصف له وجدنا قول المؤلف إن «النص علامة سياق، والسياق أمر استنباطي لا مسموع منقول، «كما يذكر في مكان آخر أن البلاغة كانت «كلها تبحث عن انحناء قصيدة لبيت انحناء البيت كله لكلمة»[68]. وقد أشرنا أعلاه إلى الفكرة نفسها عن الجاحظ وابن طباطبا. ولكن ناصف يذكر هنا في الهامش هذا النص: «هذا ما وضحه صاحب معاهد التنصيص في شرح شواهد التلخيص»[69]، دون مزيد من التوضيح، ولكنه، مع ذلك، سوف يتعمّق هذه الجهة في كتابه بصورة أكثر «عملية».

في فصل بعنوان «النقد العربي ومعجز أحمد» يشير ناصف إلى مرونة عقل الجرجاني ونظرته العاطفة إلى قديم الشعر وحديثه ونقائضه، والتماسه الدخول في عوالم كثيرة تناوئ القارئ أول وهلة. ويعطي مثلاً من أمثلة كثيرة وردت في الكتاب، وهو عبارة عن قول المتنبي:

**مـا بـه قـتـل أعـاديـه ولـكـن		يتقي إخلاف ما ترجو الذئابُ**

مثلاً عن نوع من التعليل: وهو أن يكون للمعنى من المعاني والفعل من الأفعال علة مشهورة عن طريق العادات والطباع، ثم يجيء الشاعر فيمنع أن تكون لتلك العلة المعروفة، ويصنع له علة أخرى. ويعلق ناصف على كلام الجرجاني في هذا السياق بأن الباحثين لخصوا الرجل تلخيصاً سيئاً، وغاب الموقف التأويلي الذي يصطنعه الشيخ أو غابت أبعاده التي استعان فيها بشراح أبي الطيب، واستوعب بها بيت أبي الطيب، و«الاستيعاب قبول نفسي أو وجداني»[70]. والمهم أن ناصفاً في تتبعه

قراءة عبدالقاهر لبيت المتنبي يستأذن القارئ في ذكر أبيات الشاعر التي ورد هذا البيت في سياقها لكي يكشف عن ظاهر السياق وباطنه. ويقوم ناصف بالإجراء نفسه في أمثلة أخرى، أورد فيها عبد القاهر بيتاً أو بيتين وأورد ناصف القصيدة كلها أو جزءاً كبيراً منها في سبيل استكناه فكرة 'الأعجوبة' وتناسي التشبيه عند الجرجاني.

ويلخِّص ناصف المسألة من وجهة نظره فيما يخص رؤية عبد القاهر للشعر وفكرة الاحتجاج التي تنضح بها آثار الجرجاني والمعري، صاحب معجز أحمد؛ يقول: «أراد أبو الطيب أن يرمز إلى القصيدة ببيت واحد يركز التعجب والسرَّ. لقد نسينا أيضاً أن عبدالقاهر يشرح القصيدة كلها من بعيد. لم يكن عبدالقاهر يسلخ البيت من سياقه، كان على العكس بصيراً بهذا السياق. لكن السياق ملغز كما قلنا. البيت يعطي سائر الأبيات؛ ويأخذ منها..... كان أبو العلاء وعبدالقاهر وأبو الطيب ثلاثة يبحثون عن شيء واحد ليس له بعد واضح، وليس له قرار أمين. كان عبدالقاهر يبحث عن القلق الذي هو أكبر من الشاعر، وأكبر من الناقد. كان عبدالقاهر يبحث عن روح مشتاقة عسيرة لا تعرف على التدقيق ما فاتها، ولكنها شديدة التعلق بهذا الفوت. كانت القصيدة عند عبدالقاهر دعاء ونداء لا يخلو من صمم. كان عبد القاهر يبحث، بعبارة أخرى، عن مشقة السمع أو مشقة الوعي»[71]. [التأكيد من صنعي].

وفي موضع آخر يورد ناصف مثلاً شعرياً من المتنبي أيضاً وتحليل عبدالقاهر له، ثم يعلق: «وقد ظل هذا النوع من التحليل مبهماً إلى يومنا هذا، ولا يمكن لامرئ يحترم ما يقرأ أن يكتفي به، ولابدَّ من شيء من التأول والرجوع إلى قصيدة المتنبي، فعبدالقاهر مشغول في الحقيقة بعقل المتنبي بوصفه أكبر علامات العقل العربي»[72]. وفي مثل ثالث على المنوال نفسه يعلِّق ناصف بقوله: «وأنت إذا اقتطعت البيت على نحو

ما صنع عبدالقاهر لا تملك - في غالب الأمر - أن تختلف معه»[73]. ومن هنا تأتي قيمة إعادة قراءة الأسرار من خلال أفكار أساسية شغلت عبدالقاهر، فـ «أحرى بنا أن نلتقط بعض حساسيات أفضل من كتاب أسرار البلاغة، حساسيات تتعلق بالمقاومة، وإذكاء التضاد، والشعور بأن التناسب أو الحسن ليس مطلباً نهائياً»[74].

إن هذا هو عين ما يفعله عبدالقاهر من خلال الشعر الذي يجتلبه، «ولو جمعنا»، كما يقول ناصف، «نماذج غير قليلة من الكتاب معاً، وأتحنا لها أن تتفاعل، وأن يعطي بعضها بعضاً لكان هذا نحواً من التأمل فيما عسى أن يشرف عليه العقل العربي من المرامي الصعبة أو الزلقة، التي تدفع عن الشعراء كثيراً من الاتهام الباطل بأنهم يتعلقون بأشياء ظاهرة جزئية، فهم في الحقيقة يقفزون إلى إيماءات خطرة، وما علينا إلا أن نغير وجهة النظر، وأن نسأل أنفسنا أسئلة جوهرية، وأن نقتفي وصية عبدالقاهر في البحث عن المشقة، والسرّ، والصعب الذي تمحوه الرياضة. لكننا أسرى لا نعطي لكتاب عبدالقاهر ما هو أهل له من التقدير»[75]. وهكذا وضع ناصف يده على أفكار في غاية الأهمية، تتصل بما سعينا إلى إعادة تأسيسه هنا لمفهوم «الوعي النص» لدى النقاد في موازاة «الوعي الكتابي» عند الشعراء. وقد ننهي كلامنا هنا عن ناصف وعمله بما أشار إليه من أهمية «الحوار» وإغرائه في التأويل النقدي العربي للنصوص، وتداخل النصوص في بقية النقد العربي، مما يعني أن «النص عمل جماعي، وأن التفسير عمل جماعي أيضاً»[76]. وهكذا فإن «النص إذن ليس إبداعاً شخصياً. النص استشفاف لروح الجماعة أو روح النظام...... الشاعر في التراث العربي عامل في مصنع النصوص... هذا هو المثل الذي استوعبه النقد العربي على أحسن صورة»[77]. إن هذا كله يغرينا بالتالي بإعادة قراءة الأسرار الذي ولّد كل تلك القراءات الخصبة والنصوص المتشاكلة المتخالفة في الوقت نفسه. ولكننا بسبب استغراقنا

في تأسيس مفهوم الوعي النصي ومتابعته في النظرية الحديثة ومن خلال قراءات آخرين لعبدالقاهر وأسراره سوف نكتفي برسم ملاحظات أساسية قابلة لمزيد من التحليل والتأويل في أبحاث أخرى.

أسرار البلاغة: ملاحظات «إجمالية» في ضوء مفهوم «الوعي النصي»

أسرار البلاغة لعبدالقاهر الجرجاني «وعي نصي» بالشعر الذي يشمل عند صاحبه «البيت» و«القطعة» و«القصيدة» و«الأشعار»، كما يتضمن معنى «الجملة»، وكلها تحتاج إلى من له ذهن ونظر، يرتفع به عن طبقة العامة، كما تحتاج إلى دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر. وعلى الرغم من أن عبدالقاهر ليس في سياق شرح قصائد كاملة أو حتى مختارات، على العكس من التبريزي مثلاً، فإن وعيه بوحدة كتابه وارتباط أجزائه وتذكير القارئ بما وعده أنه سينجزه حالما يصل إلى موضع الإنجاز قوي ناصع من مثل إلى مثل ومن فصل إلى فصل، ومن شاهد متكرر للمقارنة أو المخالفة، وهو وعي قوي ناصع كذلك في استقصاء شواهد كثيرة في موضوع بعينه ومتحدة الإشارة من حيث الجوهر، أو عند الشاعر نفسه.

وأسلوب عبدالقاهر في الأسرار يغري قارئه بمجاراته والتماهي معه بصورة أو بأخرى، كما رأينا أعلاه، حتى ليصبح أسلوبه «نصّاً» من النصوص «النقدية» التي تنافس الشعر الذي تتناوله دون أن تحاول تجاوزه؛ لأنها «تحاور» نص الشاعر وتحاور القارئ وتحاور نفسها فتصنع عالماً به من سحر الشعر وأسراره ما يجعل «البلاغة» قاسماً مشتركاً بين الجميع. ولكنها «بلاغة» تجمع طول الوقت بين صحة الطبع ودقة العقل، ولا تسعى وراء «التركيب» على حساب «التفصيل» فهما متنافسان في الأسرار تنافساً شريفاً لحساب الشاعر والناقد والقارئ للإثنين.

وسوف أعطي أمثلة تغري بالوقوف عندها طويلاً ولكني سوف أقتصر على الإشارة إليها وإلى علاقتها بفكرة «الوعي النص» التي شغلتنا في البحث الراهن. ففي تعليقه على أبيات كثير عزة المشهورة يورد قول بعضهم مما مدح الأبيات الثلاثة بأنها مثل «وشي اليمن منشوراً على أذرع التجار»[78]، مما يذكِّرنا بالأبيات التي ذكرناها لعبدة بن الطبيب، كما يذكرنا بالصورة القديمة عند الشعراء عن شعرهم وأن التجار يحملونه إلى موارد المياه، كما يحملون «وشي اليمن» إلى المياه حيث يجتمع الناس. أما أبيات كثير فقد وجد عبد القاهر فيها، ضمن ما وجد، بإجمال، «حسن ترتيب تكامل معه البيان»[79]. وأما تفصيله لهذا فقد نفى فيه الطفيلي والأجنبي وافتقار السامع إلى تطلب زيادة بقيت في نفس المتكلم. ثم سعى إلى تفصيل أكثر عبر «أول ما يتلقَّاك من محاسن هذا الشعر،... ثم نبَّه بقوله:... ثم قال:... فوصل... ثم زان... وأفاد... فصرح أولاً... وكان في ذلك ما يؤكد قبله... ثم قال:... فقل الآن: هل بقيت عليك حسنة تحيل فيها على لفظة من ألفاظها، حتى إن فضل [تلك] الحسنة يبقى لتلك اللفظة ولو ذكرت على الانفراد وأزيلت عن موقعها من نظم الشاعر ونسجه، وتأليفه وترصيفه»[80]. كانت هذه هي المقدمة الطبيعية من عبدالقاهر لكتابه، وهي مقدمة نستطيع أن نتتبعها إلى نهاية الكتاب، وحسبها مثلاً على ما نذهب إليه في قراءة لابد لها من التلبث حتى تعطي ثماراً أينع في قراءات أخرى، ولو كانت بعيداً عن عبدالقاهر نفسه.

يبذر عبدالقاهر هذه النبتة في بداية كتابه ويتعهدها بالرعاية وتنمو على يديه في أشكال شتى ولكنها موصولة بعضها ببعض بطريقة باطنة لا يمكن إنكارها أو التغاضي عن حقيقة وجودها. يصل في أواخر كتابه إلى «فصل في الاتفاق في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة» ويخرج من مناقشة بعض الأمثلة إلى أن يعلق: «فالاحتفال والصنعة في التصويرات

التي تروق السامعين وتروعهم، والتخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش، أو بالنحت والنقر، فكما أن تلك تعجب وتخلب، وتروق وتونق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه، ولا يخفى شأنه. فقد عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الافتتنان بها، والإعظام لها، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجاهد الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد، كما قدمت القول عليه في باب التمثيل»[81].

وفي نهاية فصل آخر يتجه أكثر نحو نهاية الكتاب، وإن كان الكتاب نفسه يبدأ من حيث انتهى، بعنوان «في المجاز العقلي والمجاز اللغوي والفرق بينهما»، والذي يذكر في سطوره الأولى أن الفائدة اختصت بالجملة من جهة الإثبات والنفي، يقول على سبيل الحوار مع قارئه أو سائله: «ومما ينتهي في البيان إلى الغاية أن يقال للسائل: هبك تغالطنا بأن مصدر [الفعل] فعل نقل أولاً عن موضوعه في اللغة ثم اشتق منه، فقل لنا ما نصنع بالأفعال المشتقة من معاني خاصة كنسج وصاغ ووشى ونقش؟ أتقول: إذا قيل نسج الربيع وصاغ الربيع ووشى أن المجاز في مصادر هذه الأفعال التي هي النسج والوشي والصوغ، أم تعرف أنه في إثباتها فعلاً للربيع؟ ... إلخ»[82]. إن متابعة المناقشة هنا ممتعة حقًا، ولكن غرضنا أن نشير إلى استخدام تلك «الأفعال» بعينها على سبيل المثال في قضية المجاز من ناحية، وعلاقتها بالشعر و«النص» من ناحية أخرى.

ويجد هذا المثال الأخير مثيلاً له في نهاية الفصل التالي له أيضاً، وذلك عندما يعلق على المجاز العقلي ومكانه من التنزيل العزيز؛ يقول: «وكذلك كان من حق الطائفة الأخرى أن تعلم أنه عز وجل لم يرضَ لنظم كتابه الذي سماه هدى وشفاء، ونوراً وضياءً، وحياة تحيا بها القلوب، وروحاً تنشرح بها الصدور، ما هو عند القوم الذين خوطبوا به خلاف البيان، وفي حد الإغلاق والبعد من التبيان، وأنه تعالى لم يكن ليعجز بكتابه من طريق الإلباس والتعمية، كما يتعاطاه الملغز من الشعراء، والمحاجي من الناس، كيف وقد وصفه بأنه 'عربي مبين»[83]. وهو يرى أن ذلك يعد «خروجاً عن القانون»، على حَدِّ تعبيره. وليس بالطبع يقصد المفهوم من العبارة في أيامنا هذه، بل يقصد «قانون» الأشياء وحقائقها، فيما يتصل بالنص الشعري والنص الكريم. وقد ذكر قبل ذلك بكثير من نهاية فصل في التعليل، معلقاً على بيت لابن المعتز «الأستاذية تعد ظاهرة» فيه، مقارنة بأبيات لسلم الخاسر، «وليس كل فضيلة تبدو مع البديهة، بل تعقب النظر والروية، وبأن يفكر في أول الحديث وآخره... ... وموضع البسط في ذلك غير هذا، فغرضي الآن أن أريك أنواعاً من التخييل، وأضع شبه القوانين ليستعان بها على ما يراد من التفصيل والتبيين»[84]. وفي موضع أخير في الأسرار يعلق عبدالقاهر، في سياق معنى المجاز وحقيقته أيضاً، على نص للآمدي عن أنواع ثلاثة أخر للشعر، «يكتسي المعنى العام بها بهاءً وحسناً حتى يخرج بعد عمومه إلى أن يصير مخصوصاً... فهذا نص في موضع القوانين»[85]. إن «الخروج عن القانون» و«شبه القوانين» و«موضع القوانين» تنتظم كلها في الإيماء إلى فكر عبدالقاهر «النقدي» الذي ينطلق من النظر والروية في النصوص.

أما المثال الأخير الذي يمكن أن نعطيه هنا فهو من فصل يجمع التشبيه والتمثيل جميعاً، وتمثله فقرة في بدايته بعنوان «الإدراك الإجمالي والتفصيلي الذي به التفاضل»، يقوم على التفرّقة بيْن نوعين من

التشبيه: الأول قريب من الذكر والآخر كالغائب عنه، ويحتاج إلى قطع مسافة إليه، وفضل تعطف بالفكر عليه. وإحدى عبرتين في هذا الأمر هو «أن الجملة أبداً أسبق إلى النفوس من التفصيل»(86) الذي تراه عند إعادة النظر، وإذا لم يهمَّكَ التفصيل كنت كمن يأخذ الشيء جزافاً وجرفاً. وهذا أمر ثابت في فعل الرؤية الحسية كما هو في القلب كذلك: «تجد الجمل أبداً هي التي تسبق إلى الأوهام وتقع في الخاطر أولاً، وتجد التفاصيل مغمورة فيما بينها، وتراها لا تحضر إلا بعد إعمال الروية واستعانة بالتذكر. ويتفاوت الحال في الحاجة إلى الفكر بحسب مكان الوصف ومرتبته من حد الجملة وحد التفصيل، وكلما كان أوغل في التفصيل، كانت الحاجة إلى التوقف والتذكر أكثر، والفقر إلى التأمل والتمهل أشد»(87). ويمكننا أن نجد في نهاية الفصل نفسه مثالاً «عملياً» لهذه الفكرة النصية النقدية، وطويلاً نسبياً، من رجز «لأبي نواس في صفة البازي:

كأن عينيه إذا ما أثأرا فَصَّانِ قِيضا من عقيق أحمرا

في هامة غلباء تهدي منسرا كعطفة الجيم بكفٍّ أعسرا

أراد أن يشبه المنقار بالجيم، والجيم خَطَّانِ الأول الذي هو مبدأه وهو الأعلى والثاني وهو الذي يذهب إلى اليسار وإذا لم توصل فلها تعريق كما لا يخفى، والمنقار إنما يشبه الخط الأعلى فقط فلما كان كذلك قال «كعطفة الجيم» ولم يقل كالجيم، ثم دقق بأن جعله بكف أعسر لأن جيم الأعسر - قالوا - أشبه بالمنقار من جيم الأيمن. ثم إنه أراد أن يؤكد أن الشبه مقصور على الخط الأعلى من شكل الجيم فقال:

يقول من فيها بعقل فكّرا لو زادها عيناً إلى فاء ورا

فاتصلت بالجيم صارت جعفرا

فأراك عياناً أنه عمد في التشبيه إلى الخط الأول من الجيم دون تعريقها ودون الخط الأسفل. أما أمر التعريق وإخراجه من التشبيه فواضح لأن الوصل يسقط التعريق أصلاً. وأما الخط الثاني فهو وإن كان لا بد منه مع الوصل فإنه إذ قال: «لو زادها عيناً إلى فاء ورا» ثم قال: «فاتصلت بالجيم» فقد بيَّن أن هذا الخط الثاني خارج أيضاً من قصده في التشبيه من حيث كانت زيادة هذه الحروف ووصلها هي السبب في حدوثه. وينبغي أن يكون قوله: «بالجيم» يعني بالعطفة المذكورة من الجيم ولأجل هذه الدقة قال: «يقول من فيها بعقل فكّرا» فمهد لما أراد أن يقول، ونبَّه على أن بالمشبه حاجة إلى فضل فكر وأن يكون فكره فكر من يراجع عقله ويستعينه على تمام البيان»[88]، بقوة الاستقصاء، وإلا يرضى بالعفو دون الجهد.

يكشف هذا المثال عن «وعي نصي» لعبدالقاهر في التعامل مع نص يعكس «وعياً كتابياً» لأبي نواس، لم يكن للجرجاني أو قارئه أن يقف على طبيعة هذا «الوعي الكتابي» سوى باستقصاء فكرة الشاعر وتفصيلاتها التي يمكن تأويلها بأن الشاعر يرى في «الكتابة» هداية لطالب ثأر، ينتقل من نطاق الحيوانية إلى كاتب «أعسر»، يستحق بالتالي التأمل والتأول والإضافة وإعادة إبداع الصورة حتى لتصبح نهراً جارياً (وهو معنى «الجعفر» في اللغة) أو إنساناً بعينه اسمه «جعفر»، وهو اسم يوحي بالملك وتصريف الأمور في دولة بني العباس. لقد حقَّق الجرجاني «وعيه النصي» من خلال انعكاس أمثلته على موضوعه وموضوعه على أمثلته. ونستطيع أن نجد أمثلة أخرى في كلامه عن موضوع الشعر والخطابة، واستشهاده بقول البحتري: «**كلفتمونا حدود منطقكم/ في الشعر يكفي عن صدقه كذبه**»، ومناقشته لقضية الصدق والكذب في الشعر[89].

إننا إذا عدنا إلى «أمثلة» عبدالقاهر الشعرية وجدناه يتعامل بالطريقة نفسها مع قطعة لابن الرومي من أحد عشر بيتاً، ويتناول «ترتيب الصنعة» فيها، ثم يعلق عليها بقوله: «ومما هو خليق بأن يوضع في منزلة هذه القطعة، ويلحق بها في «لطف الصنعة» قول أبي هلال العسكري»[90]، في بيتين فقط. أما أطول «نص» عرض له عبدالقاهر فكان قصيدة كاملة من ستة عشر بيتاً، وهي مرثية أبي الحسن الأنباري لابن بقية حين صلب «وما صنع فيها من السحر، حتى قلب جملة ما يستنكر من أحوال المصلوب إلى خلافها، وتأوَّل فيها تأويلات أراك فيها وبها ما يقضي منه العجب:...»[91]. ولم يزد في التعليق على هذا السطر ونصف السطر. لعل «تأويلات» الشاعر أغنت الناقد عن أن يزيد عما ذكر من الإشارة إلى «السحر» و«العجب» الذي لا حاجة كبيرة فيه إلى كبير وساطة وخصوصاً في مقام لا يعوِّل على «طول» النص أو «قصره» في الحكم عليه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هوامش البحث

1) ناقشنا مفهوم «الوعي الكتابي» في كتاب يصدر لنا قريباً بعنوان شعرية الكتابة وثقافة القراءة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم.

2) ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً**، ط 2، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، 2000، ص 175. وانظر ص 172-180 حيث يتناول المؤلفان مفهوم «النص أو الكتابة» ([Text or Ecriture]) وانظر المادة نفسها « Text and Writing (Ecriture) في:

M. H. Abrams, A Glossary of Literary Terms, 6th Ed., Texas: Harcourt Brace & Company, 1993, pp. 284-286.

3) انظر:

Bernhard Radloff, "TEXT," in Makaryk, Irena R. (General Editor and Compiler), Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Schol-

ars, Terms. Toronto Buffalo London: University of Toronto Press, 1995, pp. 639-641.

4) انظر ترجمة مقالة بارت في محمد خير البقاعي، آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 30-55. والجملة المقتبسة أعلاه تأتي في صفحة 35، ولكننا اعتمدنا كذلك في النص المقتبس هنا على نص تودوروف الأصلي الذي استشهد به بارت؛ انظر:

Ducrot, Oswald and Tzvetan Todorov, Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language. Trans. By Catherine Porter, Oxford: Basil Blackwell, 1981, p. 294.

5) بارت، «نظرية النص»، ترجمة البقاعي، ص 54.

6) جيزيل فالانسي، «النقد النصي»، ضمن مجموعة من الكتاب، **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي**، ترجمة رضوان ظاظا، مراجعة المنصف الشنوفي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (عالم المعرفة، 221)، 1997، ص 234-235.

7) فالانسي، «النقد النصي»، ص 238.

8) انظر فالانسي، «النقد النصي» ص 258.

9) فالانسي، «النقد النصي»، ص 259.

10) والتر أونج، **الشفاهية والكتابية**، ترجمة حسن البنا عز الدين، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (عالم المعرفة، 182)، 1994، ص 307.

11) صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، والقاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، 1996، ص 327.

12) فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص 329.

13) فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص 330.

14) فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص 336.

15) فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص 336-337.

16) انظر فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص 341.

17) عبدالله محمد الغذامي، **المشاكلة والاختلاف: قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف**، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1994، ص 47.

18) الغذامي، **المشاكلة والاختلاف**، ص 47-48.

19) الغذامي، **المشاكلة والاختلاف**، ص 48.

20) جميل عبدالمجيد، **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 166.

21) رجعنا في هذه الفقرة وما بعدها إلى **لسان العرب** (نصص)، وعلي بن محمد بن علي الجرجاني، **التعريفات**، تحقيق إبراهيم الأبياري، بيروت: دار الكتاب العربي، 1405، ص139، وص 309، وانظر كذلك سمير معلوف، «إضاءات لقضية النص»، **مجلة جامعة البعث**، حمص، ع 4، سبتمبر (أيلول) 1991، ص 145-161. وقد عرضنا لمصطلح «النص» وعلاقته بـ «النسج» في هامش مطوّل ضمن ترجمتنا لكتاب أونج **الشفاهية والكتابية**، ص 313-314، وقد أفدنا منه هنا، كما ذكرنا فيه مثالاً آخر من بيت شعر جاهلي يرى فيه الشاعر أن «هجاء» القوم «مُسْدَى بالقوافي ومُلْحَما»؛ أي من سدى الثوب ولحمته وهو نسجه، أي هجاء محكم.

22) الخطيب التبريزي، **شرح اختيارات المفضل**، ط 2، تحقيق فخر الدين قباوة، اعتمد فيه على نسخة تامة بخط المؤلف، بيروت: دار الكتب العلمية، 1987، ص 685-686. ولعل من الطريف هنا أن أذكر مثالاً شعرياً باللهجة المصرية من قصيدة للأخ العزيز سعيد السريحي، الباحث الذي يتجاوز بعقله وكتابته كثيراً من عقول وكتابات الأكاديميين. لاحظ السريحي، في إحدى جلسات ندوة قراءة النص التي شاركت فيها بالبحث الراهن، أنني غضبت لانتقاد أحدهم إياي أن بدرت مني كلمة باللهجة المصرية فلم يغفرها لي، وأراد السريحي، وكانت المرة الأولى التي يدور بيننا فيها حديث شخصي، برقته ودماثة أخلاقه أن يطيِّب خاطري ونحن نتأهب للغداء فأنشدني قصيدة له، تدور في أساسها حول «مصر الحلوة» ولكن التي قد تقابل بعض ضيوفها ببعض الإجراءات الروتينية في المطار مثلا. وقد أحببت القصيدة جداً، مع ذلك، وطلبت منه أن يكتب لي جزءاً منها، لأن قائلها إنسان غير متعصب، وحساس، ويقبل النقد ويتقبل منه الآخرون النقد بحب وتقدير. والشاهد هنا قوله في تلك القصيدة:

«بس تفرح بالكلام الحلو لّما يخش قلبك
والكلام الحلو ده
صنعة فراعنة
يوم ما كانوا ينقشونه
في المعابد
حتى صاروا ينشدونه
في الموالد
ويصنعوا منه الأغاني
والقصايد».

لقد أحسست على الفور أن أبيات عبدة بن الطبيب المستشهد بها هنا وجدتُ صدىً لها في أبيات «شاعر» سعودي معاصر، يكتب أحياناً باللهجة المصرية، وقد فرحت بهذا الاكتشاف حتى نسيت تلك الملاحظة التي أغضبتني ولم يكن قائلها بحاجة بالمرة إلى أن يقولها.

23) انظر حسن البنا عز الدين، **الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، دراسة نقدية**، بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، 1989، ص 59-43.

24) انظر عز الدين، **الكلمات والأشياء**، ص 45.

25) سعاد عبدالعزيز المانع، «شعرية ابن رشد بين التنظير والتطبيق: دراسة في شرح ابن رشد لكتاب أرسطو وتطبيقاته على الشعر العربي»، **مجلة كلية الآداب**، جامعة الملك سعود، مج 6 (1994)، ص 70، وترى المانع (ص 71) أن حازماً كان مدفوعاً بالدفاع عن العرب في موقفه النقدي من ابن رشد الذي تجاهل إيراد اسمه في كتابه.

26) انظر التبريزي، **شرح اختيارات المفضل**، ج 1، ص 91-92، والنقول المقتبسة في هذه الفقرة من هاتين الصفحتين.

27) التبريزي، شرح اختيارات المفضل، ج 1، ص 185.

28) انظر التبريزي، **شرح اختيارات المفضل**، ج 1، ص 194-196، وانظر تعليقاً للمحقق بعد الهامش الثالث، ص 194.

29) التبريزي، **شرح اختيارات المفضل**، ج 1، ص 189، وانظر كذلك ص 198، وص 220.

30) التبريزي، **شرح اختيارات المفضل**، ج 1، ص 210.

31) التبريزي، **شرح اختيارات المفضل**، ج 2، ص 964، وقد نقل المحقق العبارة من **طبقات فحول الشعراء** لابن سلام الجمحي، ص 122-123. وينضم إلى ذلك القول عبارات مهمة للجاحظ حول البيت وكأنه بأسره كلمة واحدة والكلمة بأسرها حرف واحد. وكذلك عبارة ابن طباطبا: «بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معانٍ وصواب تأليف»، نقلاً عن توفيق الزيدي، **مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع**، الدار البيضاء: عيون المقالات ومطبعة النجاح الجديدة، 1987، ص 164. وسوف نعود إلى الزيدي أدناه، ولكننا نشير هنا إلى أهمية أن تكون هذه العبارات النقدية المهمة مرتبطة بالنصوص وليس مجرد مبادئ يؤمن بها الناقد وعند «التطبيق» يعجز عن تطبيقها أو يتجاهلها، أو حتى لا يكون مشغولاً بالتطبيق والنصوص أساساً.

32) أوردنا هذا المثال وناقشناه في عز الدين، **الكلمات والأشياء**، ص 161-162.

33) انظر هذا المثال في روبرت شولز [كذا وصحته «سكولز»]، **السيمياء والتأويل**، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994، ص 73-77، ويطرح

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

سكولز في تحليله لهذه «القصيدة» هذا السؤال (ص 73): «كيف نستخلص القصيدة من نص كهذا؟».

34) التبريزي، **شرح اختيارات المفضل**، ج 1، ص 225-226، وانظر البيت التاسع، ص 219.

35) انظر حسن البنا عز الدين، **الطيف والخيال في الشعر العربي القديم**، ط 3، بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، 1994، ص 145-160.

36) التبريزي، **شرح اختيارات المفضل**، ج 2، ص 882، وانظر ص 880-881.

37) التبريزي، **شرح اختيارات المفضل**، ج 2، ص 882.

38) انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، «الاسم والنعت: لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم»، ترجمة حسنة عبد السميع، **فصول**، م 14، ع 2، صيف 1995، ص 174.-203.

39) مصطفى ناصف، **النقد العربي نحو نظرية ثانية**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2000، ص 196.

40) ناصف، **النقد العربي نحو نظرية ثانية**، ص 208.

41) توفيق الزيدي، **مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع**، الدار البيضاء: عيون المقالات ومطبعة النجاح الجديدة، 1987، 169.

42) الزيدي، **مفهوم الأدبية**، ص 168.وانظر فصله كله عن «مفهوم النص»، ص 154-169.

43) إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري**، طبعة مزيدة ومنقحة، الإصدار الثاني، عمان: دار الشروق، 1997، ص 436، وانظر ص 427، وص 431، وص 432.

44) الولي محمد، **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1990، ص 45.

45) انظر محمد المبارك، **استقبال النص عند العرب**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999، ص 36، وص 245، وص 286.

46) عبد الفتاح كيليطو، **الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي**، ط3، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1997، ص 59-60.

47) موسى ربابعة، «الغرابة عند عبدالقاهر الجرجاني»، **جذور**، (النادي الأدبي الثقافي بجدة)، ع 5، ذو الحجة 1421، مارس 2001، ص 45.

48) عوض بن معيوض الجميعي، «بناء المعاني عند عبد القاهر الجرجاني»، **علامات في النقد** (قراءة النص)، مج 10، ج 39، ذو الحجة 1421، مارس 2001، ص 29.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

49) انظر محمد عبد المطلب، **قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني**، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، وبيروت: مكتبة لبنان - ناشرون، 1995، ص 132.

50) الجميعي، «بناء المعاني عند عبد القاهر الجرجاني»، ص 34.

51) انظر الغذامي، **المشاكلة والاختلاف**، ص 13-24.

52) الغذامي، **المشاكلة والاختلاف**، ص 29.

53) الغذامي، **المشاكلة والاختلاف**، ص 30-31.

54) انظر الغذامي، **المشاكلة والاختلاف**، ص 35-44.

55) ميجان بن حسين الرويلي، «أسرار البلاغة بين الشمس والأذربونة»، **علامات في النقد الأدبي**، ج 4، مج 1، ذو الحجة 1412هـ - يونيو 1992م، ص 67-119.

56) الرويلي، «أسرار البلاغة بين الشمس والأذربونة»، ص 73.-74

57) الرويلي، «أسرار البلاغة بين الشمس والأذربونة»، ص 78.

58) الرويلي، «أسرار البلاغة بين الشمس والأذربونة»، ص 92.

59) الرويلي، «أسرار البلاغة بين الشمس والأذربونة»، ص92.

60) كانت ورقة بحث قدمت إلى المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي بالقاهرة، 1997، بعنوان «النظرية الأدبية: لها ما عليها»، وقد أشار فيها إلى «عنف الضوء» عند دريدا بوصفها عبارة دالة لعلاقة السائد بالمسود، وذلك في مقاربته فكر ليفانيس، كما رصد دريدا هذه العلاقة أسماء في غاية الدلالة، منها «التمركز الشمسي»، والاستعارة «الشمس منطقية»، والتحيز «الشمس سياسي». ولم يغفل الرويلي في ورقته الإشارة إلى أن المؤتمر كان يعقد في جامعة «عين شمس» في مصر.

61) ناصف، **النقد العربي نحو نظرية ثانية**، ص 14.

62) ناصف، **النقد العربي نحو نظرية ثانية**، ص 16.

63) ناصف، **النقد العربي نحو نظرية ثانية**، ص21.

64) ناصف، **النقد العربي نحو نظرية ثانية**، ص 83.

65) ناصف، **النقد العربي نحو نظرية ثانية**، ص 69.

66) ناصف، **النقد العربي نحو نظرية ثانية**، ص 179.

67) ناصف، **النقد العربي نحو نظرية ثانية**، ص 179.

68) ناصف، **النقد العربي نحو نظرية ثانية**، ص 36-37.

69) ناصف، **النقد العربي نحو نظرية ثانية**، ص 271، هامش 19.

71) ناصف، **النقد العربي نحو نظرية ثانية**، ص 85، وانظر ص 83-84.

71) ناصف، **النقد العربي نحو نظرية ثانية**، ص 94.

72) ناصف، **النقد العربي نحو نظرية ثانية**، ص 103.

73) ناصف، **النقد العربي نحو نظرية ثانية**، ص 108.

74) ناصف، **النقد العربي نحو نظرية ثانية**، ص. 110

75) ناصف، **النقد العربي نحو نظرية ثانية**، ص 111.

76) ناصف، **النقد العربي نحو نظرية ثانية**، ص 225.

77) ناصف، **النقد العربي نحو نظرية ثانية**، ص 228.

78) الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 20.

79) الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 21.

80) الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 21-22.

81) الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 253-254.

82) الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 279.

83) الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 290.

84) الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 224.

85) الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 296.

86) الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 120. والجدير بالذكر أن العنوان المذكور في المتن لهذه الفقرة في كتاب الجرجاني ليس في الطبعة التي أرجع إليها هنا، بل من الطبعة المعروفة بتحقيق السيد محمد رشيد رضا، بيروت: دار المعرفة، د.ت. ص 138. ولعل اختلاف «العناوين» هذا يحتاج إلى دراسة في حَدِّ ذاته لأنه يمثل نوعاً من القراءة لكتاب الجرجاني نفسه.

87) الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 121.

88) الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 133، وانظر ص 134.

89) انظر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 202.

90) الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص.212

91) الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 256، وانظر ص 257.

* * *

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأحلام والتفكير الرمزي



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جريدي المنصوري

هذه الدراسة تتناول نص الحلم باعتباره
نصا أدبيا سردياً وهي تدخل في نقد
النقد من خلال مسألة نقص النقد،ومع
ذلك فإن تفسير الحلم وجه من أوجه
النشاط النقدي حين ينظر إليه باعتباره
قراءة للنص، وليس تعدد تفاسير الحلم الواحد، واختلاف العلماء في ذلك إلا دليلا على تعدد القراءات، وذلك يعطي قيمة لهذا النص الذي يعيش زمنين - اليقظة والنوم - ويجمع واقعين: واقع عالم الحقيقة، وواقع عالم الحلم، فالنص يصنع هناك، ويفسر هنا، وعن طريق التذكر تعبر اللغة هذه المناخات لتقتنص التفاصيل، وتأسرها، ويبقى هذا النص يحمل منطقاً خاصاً وهامشاً من التداعيات المصاحبة التي تصل في بعض الأحيان إلى تعدد روايات النص الواحد في بعض تفاصيله أو جزئياته، ومع كل هذا فإن نص الحلم له شفرات يتم التعامل معها وطرق للتأتي لفهمه وتحليل مضمونه، والاعتداد بقيمه الدلالية، ومن أجل ذلك لابد من التفريق بين نص يخضع كلياً لمنطق العقل وأحكام حضور الاحاسيس والسيطرة الواعية، ونص يفتقد للقليل جداً من ذلك، ونص ثالث أنتج خارج هذا العالم، ولربما افتقد الكثير، ولكنه أيضاً قد يفاجئنا بكثير.

- 1 -

الحلم هو يقظة الإدراك إلى درجة ما في أثناء النوم، بل هو النتيجة العقلية لشيء من النشاط في مركز من مراكز الاحساس في أثناء النوم(1).

وللحلم وجود ذهني، ووجود سردي مروي، إنه نص حافل بالخيال

والاحتمال والانفعال، وهو يمتلك ثراء في لغته وإشاراته وما يتكئ عليه من معرفة أو مايتصل به من ممارسات وطقوس.

بعد الاستيقاظ يتصدى الحالم لإنتاج نص الحلم، إنه أول من يعرض لفكرة الحلم ويصوغها، ويتعامل معها بشكل عاطفي أحياناً، وأحياناً ليس خلواً من الطقوس على نحو ما نجد المسلم حين يرى في المنام ما يكره، فإنه ينفث عن شماله ثلاثاً، ثم يتحول من الجنب الذي كان عليه إلى النوم على الجنب الآخر.

هذا هو المفتاح اللغوي لتفسير الحلم وفهمه والتعاطي مع السياق المعرفي للأحلام، إنه «التحول»، النص يقوم على التحول عن الواقعي والحقيقي والواضح والمباشر والمألوف،وتبعا لذلك فإنه يحتاج إلى أدوات تناسبه، ولعلنا هنا نستحضر قلب الرداء في موقف صلاة الاستسقاء، حيث يتفاءل القوم بانقلاب وتحول الحال من القحط إلى الغيث، هكذا يبدو لنا أنه ليس التحول إلى الجنب الآخر وقلب الرداء إلا من باب واحد، وهكذا تبدو اللغة مفتاحاً نلج من خلاله إلى سبر أغوار هذه الطقوس، ومايتصل بها أو تتصل به من نصوص وفي مقدمتها الحلم.

– 2 –

إن فهم لغة الأحلام فن من الفنون، وهو يتطلب شيئاً من المعرفة والمهارة والمراس والأناة[2].

واستدراج رمزية الحلم قد يأتي عن طريق البحث في الرغبات والحصول على الكثير من المعلومات عن شخصية الحالم، إذ هناك مسألة مضمرة في كل حلم؛ هناك الخوف، والعجز، والكبت، والطموحات، وقلق المستقبل والمصير... وسوى ذلك كثير وكثير، ولكن لا شيء من هذا وذاك يقع خارج لغة الحلم بما تحتضنه من ثراء، وما تفيض به من دلالات تتناسل عبر سياق النص وسياق الثقافة.

والإدراك الرمزي للحقيقة في الأحلام يمتاز بشفافية من شأنها أن تعتد بعنصر الخيال ليلتقي الشعر بالأحلام، ولعلنا نذكر أن العرب الجاهليين قد ربطوا بين الشعر والاحلام حين واجهوا النص القرآني، ويبدو أنه من الممكن في الأحلام وعن طريق اللغة إنتاج الكائنات الشعرية[3]، وتخصيب السرد بالمثير والمدهش، والخيال عند «كولردج» دائماً ملكة صنع الرمز، ويتميز الرمز بانكشاف السرمدي من خلال الزائل فيه،ليشمل من حيث الإمكان عمق الإنسان نفسه وارتفاع العالم كله وامتداده داخل الزمان وخارجه، وتمتد المعرفة الرمزية إلى كل مايمكن أن يعرفه إنسان[4].

- 3 -

وكما يرى «تينيانوف» فإن الأدب لم يعد في تعارض مع بقية أنواع الخطاب، وإنما في علاقة تبادل وتحول معها، لقد أصبح بالإمكان التساؤل عن الحقيقة الأدبية بتعبيرات جديدة سواء في اللغة التي تتحدث إلى ذاتها، أو تلك التي تتحدث إلى العالم[5].

إن استرتيجية الخطاب النقدي العربي تقوم على إقصاء نص الأحلام من ميادين الممارسة النقدية؛ ليتوارى بعيداً عن اهتمام النقاد، فلا تتعلق به أحكام ولا تستنبط منه قيم، ولا يرد حين يسوق النقاد الشواهد النثرية والشعرية في الحديث عن بعض الظواهر أو القضايا، ومن المؤكد أن نقص النقد هي إحدى القضايا الهامة التي يجب أن يعرض لها نقد النقد[6]، ذلك إن كتب النقد الأدبي لدى العرب تمر على الاحلام باعتبارها حالات تعرض لبني البشر، أما الوجود اللغوي الأدبي الشفوي والمكتوب للحلم والذي يعتد بطبيعته وخصوصيته، فقد كان يقع خارج دوائر اهتمامهم، ولعلنا نجد تفسيراً لهذا الأمر في الدراسات التي تعنى بالنقد الثقافي[7].

- 4 -

وينبغي التنبه إلى أنه ليس من المؤكد أن كل ما يقال إنه حلم قد

وقع فعلا أثناء النوم، ثمة أحلام استقرت في الثقافة العربية وذاعت واستفاضت ولكن من المرجح أنها صنعت في رابعة النهار، والقيمة الحقيقية للحلم كوجود لغوي فني ليس من شأنها البحث في هذا الأمر، وان كثيراً من الحكايات التي تحدث وتروى يمكن أن يقال إنها حدثت في النوم، وإنه لشيء يدعو إلى تقريب المسافة بين إبداع الليل وإبداع النهار، بين ما يخضع لسلطة يقظة الإدراك وما يتحرر منها.

إن طائفة من الأحلام كانت أقنعة لمواجهة ظروف ومواقف سياسية واجتماعية في وقتها، ولكنها انغرست ونمت في الثقافة العربية على ذلك النحو إلى الحد الذي أصبحت معه حقيقتها الأصلية غائبة، ومن المؤكد أنها تستمد قيمتها من حقيقتها الثانية، تلك التي تمنحها الحياة.

– 5 –

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دعونا نتأمل هذا النص/ الحلم الذي نجده في العديد من كتب التراث العربي التي وقفت عند موضوع جمرات العرب ، فقد ذكروا أن جمرات العرب هم عبس والحرث وضبة ، وأنهم إخوة لأم، وذلك أن «أمهم رأت في المنام أنه يخرج منها ثلاث جمرات، فتزوجها كعب بن المدان فولدت له الحارث، وهم أشراف اليمن، ثم تزوجها بغيض بن ريث فولدت له ضبة، فجمرتان في مضر، وجمرة في اليمن»[8].

قال أبوعبيدة: فطفئت من الجمرات اثنتان، الحارث بن كعب حالفت غطفان، وضبة حالفت الرباب وسعداً، وبقيت عبس لم تطفأ، لأنها لم تحالف[9].

إن هذه القصة أو الحلم يثير جملة من الأسئلة:

- هل هو حلم فعلاً؟

- ولماذا لا يكون كذلك؟

- ترى هل يصح لنا أن ننظر إليه باعتباره تفسيرا لظاهرة جمرات العرب؟
- هل نتعامل مع الأحلام بمنطق غير الأحلام ونستعمل الأدوات التي نبحث بها في سواها؟

إن التعامل مع هذا النص في ظل أحلام اليقظة وتأملاته الشاردة سوف يجعلنا نبحث عن الفيلسوف الذي يقدم لنا ميتافيزيقا ذلك الليل، ميتافيزيقا الليل الإنساني، فجدل الأسود والأبيض، ولا ونعم، والفوضى والنظام لا تكفي لتأطير ما يعمل في أعماق نومنا[10].

- 6 -

ويأتي الحلم قناعا على مستوى الشعر، يقول الحسين بن الضحاك:

بنفسي خيال على رقبة ألم به الشوق فيما زعم
إذا ما هممت فأدنيته تثنى وقال لي الويل، لم[11]

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويمكن ملاحظة أن هذا النص يتحرك على مستويين: الأول:

وفيه يبدو القناع الذي يواجه به الشاعر قيود المجتمع وتقاليده والثاني: ما يدلف إليه بعض الشعراء من حرية تصل بهم إلى حد تسجيل أحلام اليقظة لا أحلام النوم.

ولكن النقاد القدماء لم يعرضوا لموضوع الحلم ممثلا في الطيف والخيال إلا من خلال بيان القيمة الفنية والموازنة بين الشعراء في هذه المعاني ، ومتابعة تطور الفكرة وانتقالها بينهم، وقد تجلى ذلك في أوضح صورة عند الآمدي في الموازنة[12]، ولم يعن القدماء من النقاد بأصل الموضوع وهو أنه حكاية حلم، ولم يتعاملوا مع نصوص الأحلام كنوع له طبيعة خاصة.

والطيف والخيال والرؤيا عند بعض الشعراء بمعنى واحد، قال زهير بن جناب:

أمن آل سلمى ذا الخيال المؤرق وقد يمق الطيف الغريب المشوق

وأنى اهتدت سلمى لوجه محلنا وما دونها من مهمه الأرض يخفق

فيا طيب ماريا ويا حسن منظر لهوت به لوأن رؤياك تصدق

ويقول ابن سدوس:

ضن علي الطيف بالوصل في الكرى فيا عجبا حتى الخيال له هجر

- 7 -

إن الطيف هو الوجود الآخر للمحبوبة الذي يحضر في النوم حين يعز لقاؤها ووصالها في الواقع، ولأنه يخفف المعاناة، فقد استنكر الشاعر عدم زيارته له، وسلوكه سلوكها.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن فكرة الطيف هي فكرة حلم محدد يتعلق بزيارة شخص معين زيارة روحية، وهو أمر يجعلنا نسترجع من بعض الوجوه فكرة «الهامة»[14] في ثقافة الجاهليين حيث زيارة روح الميت الذي يتحدث عنها الجاهلي ممثلة في الطائر الذي يصيح ليل وينادي بالثأر للقتيل.

ولكن الهامة كشخصية أسطورية تختلف عن الطيف كشخصية ترد في قصة الحلم لأنها تتشكل بصفات المحبوبة التي ترد في شعر الشاعر في مواضع أخرى، ويدور بينها وبين الشاعر حديث وحوار، وفي الحلم الشعري هنا تبدو سلطة الأنثى الزائرة باعتبارها بطل القصة، ويكون الزمان ليلاً، أما المكان فيمتد من الديار التي تكون بها المحبوبة حتى المكان الذي يقيم فيه الشاعر، وهو مسرح الحدث الذي تنطلق شرارته من عنصر المفاجأة حيث يستغرب الشاعر زيارتها له في هذا المكان على وجه

التحديد، ويسعى إلى تأثيث هذا المكان بكل ما من شأنه أن يحول دون وصولها إليه[15] وكثيرا ما يردد الشعراء «أنى اهتديت» وما شابهها، وتقوم شخصية المحبوبة ممثلة في الطيف باختراق تلك الحواجز والانتصار على العوائق المعنوية والمادية التي تحول بينهما، وهكذا يتحقق في الأحلام ما لا يمكن أن يكون في الواقع.

- 8 -

ولم يتحدث النقاد عن أصل الطيف وحقيقته وتشكيله في الحلم في ضوء سيطرة الموضوع على الشاعر وأخذه غليه عقله ووجدانه وهو ما نجده في قول جران العود:

سقيـا لزورك مـن زور أتاك بـه ... حديث نفسك عنه وهو مشغول

فلم يقف النقاد عند قوله: «حديث نفسك» من حيث كونه الأصل في نشأة فكرة الطيف لدى الشاعر، ولكنهم ذهبوا يتابعون حركة المعنى بين الشعراء فذكروا أن هذا المعنى أخذه أبوتمام وغير اللفظ[16] فقال:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثم فمـا زارك الخيـال ولكنـ ... ـك بالفكر زرت طيف الخيال

ومثل ذلك نجدهم يذكرون أن أفضل ما قيل في طروق الخيال قول قيس بن الخطيب، وقد أخذه البحتري وأبدع فيه وزاد على كل أحد، وهم إذ يقفون ولو قليلاً عند هذه النصوص الشعرية التي يرد فيها الحلم لا يقفون مطلقاً عند نصوص نثرية متفرقة هنا وهناك يرد فيها الطيف وتحكي بطولة الأنثى التي تزور في المنام.

وأود أن أشير إلى كلمة نقدية ذكرها الباقلاني حول قول البحتري:

أهلا بذلكم الخيال المقبل ... فعل الذي نهواه أم لم يفعل

برق سرى من بطن وجرة فاهتدت ... بسناه أعناق الركاب الضلل

فقد أعجب بهذه الأبيات في طروق الخيال، وذكر أن هذه الأبيات تسمى عروق الذهب!(17)

- 9 -

ولست أدري كيف يمكن فهم هذا الشعر بعيداً عن الاعتداد برمز الضوء فيه الذي يمتد من المرأة إلى البرق المتصل بالغيث إلى السنا الذي يهتدي به إلى الطريق مما يمنح نص الحلم ثراء في علاقات عناصر تتشكل في الظلام، وتفيض بالضوء، ولقد صح للعرب أن يصفوا المرأة فيقولون كأنها شعلة نار، ولهذا قال قائلهم:

ومشبوبة لا يقبس الجار ربها ولا طارق الظلماء منها يؤنس

يريد امرأة لا ناراً(18).

وهي كذلك تضيء على حد قول امريء القيس:

تضيء الظلام بالعشاء كأنها منارة ممسى راهب متبتل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد ألحقها هذا الشاعر بمظاهر مقدسة في آخر البيت بعد أن جعلها تضيء في أوله، وهو أمر استقر في صورتها في الأحلام الشعرية طيفا وخيالاً يخترق سواد الليل وظلمة الكرى.

- 10 -

ويبدو أن هذه النصوص التي لا تحضر فيها الأحلام إلا وتحضر المرأة سوف توقظ الذاكرة على قصة سيدنا يوسف - عليه السلام - إذ أن السورة التي تحمل اسمه في القرآن الكريم قد اشتملت على الحلم والرؤيا، ولقد كان حضور المرأة ممثلاً بامرأة العزيز وقصتها المشهورة الأثر الكبير حيث أودع السجن، وكان هناك تفسير حلم صاحبيَ السنجن، ومن ثم

تفسير حلم الملك، وجاءت النهايات كاشفة تحقق رؤيا يوسف - عليه السلام -:

قال تعالى: **﴿إذ قال يوسف لأبيه، ياأبت إني رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين، قال يا بني، لا تقصص رؤياك على إخوتك فيكيدوا لك كيداً إن الشيطان للإنسان عدو مبين﴾**.

وقال تعالى: **﴿ودخل معه السجن فتيان، قال أحدهما إني أراني أعصر خمراً وقال الآخر إني أراني أحمل فوق رأسي خبزاً تأكل الطير منه نبئنا بتأويله إنا نراك من المحسنين﴾**.

وقال تعالى: **﴿يا صاحبي السجن أما أحدكما فيسقي ربه خمراً وأما الآخر فيصلب فتأكل الطير من رأسه قضي الأمر الذي فيه تستفتيان، وقال للذي ظن أنه ناج منهما اذكرني عند ربك فأنساه الشيطان ذكر ربه فلبث في السجن بضع سنين﴾**.

وقال تعالى: **﴿وقال الملك إني أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخر يابسات، يا أيها الملأ أفتوني في رؤياي إن كنتم للرؤيا تعبرون. قالوا أضغاث أحلام وما نحن بتأويل الأحلام بعالمين، وقال الذي نجا منهما وادكر بعد أمة أنا أنبئكم بتأويله فأرسلون. يوسف أيها الصديق أفتنا في سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخر يابسات لعلي أرجع إلى الناس لعلهم يعلمون، قال تزرعون سبع سنين دأباً فما حصدتم فذروه في سنبله إلا قليلاً مما تأكلون، ثم يأتي من بعد ذلك سبع شداد يأكلن ما قدمتم لهن إلا قليلاً مما تحصنون، ثم يأتي من بعد ذلك عام فيه يغاث الناس وفيه يعصرون﴾**[19].

إن تأويل يوسف - عليه السلام - لما رآه صاحبيه ومن ثم ما رآه

الملك قد أدى إلى خروجه من السجن وخروج الملك من الهم وخروج امرأة العزيز من الخطيئة إلى الاعتراف والتوبة وخروج إخوته إلى الندم ثم الاستغفار، وخروج والده من العمى ، فكشف الرؤيا أو الأحلام حمل معاني الكشف والمحو والفك لكل مظاهر وعلامات الحصار التي كانت تحيط بشخصيات القصة.

إن الدراسات القرآنية على مستوى البلاغة وجماليات النص القرآني سوف تضيف جديداً حين تستحضر ورود رؤيا يوسف - عليه السلام - وأحلام صاحبيه والملك في سورة واحدة وتحاول الكشف عن بناء كل منها ودلالته وعلاقته بالبناء الكلي للسورة، ومن المؤكد أننا حين نتعامل مع الأحلام كنصوص سردية لن نقف عند رؤيا الأنبياء لأنها شيء آخر!.


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- 12 -

وقد روي أن عمرو بن شيبان في ليلة مقتل الخليفة المتوكل - ولم يكن يعلم أنها الليلة التي قتل فيها - استيقظ تلك الليلة بمنزله في الشام وهو يردد قولا سمعه في المنام جاء فيه:

يا نائم الليل في جثمان يقظان ... أفض دموعك ياعمرو بن شيبان

أما ترى العصبة الأنجاس ما فعلوا ... بالهاشمي وبالفتح بن خاقان

فابكوا على جعفر وارثوا خليفتكم ... فقد بكاه جميع الإنس والجان

وتبين بعد ذلك صحة ما رآه، ثم إن عمرو بن شيبان رأى المتوكل في بعد أشهر فقال له عمرو: ما فعل الله بك؟ قال المتوكل: غفر لي بقليل من السنة أحييتها، قال عمرو:

فما تصنع هنا؟ قال المتوكل: انتظر محمدا ابني أخاصمه إلى الله[20].

إن شخصية الهاتف الذي يخترق النوم ويحرك قصة الحلم ذات حضور من شأنه أن يذكرنا بالراوي وقد نجد الهاتف لا يكتفي بنقل الخبر، أو عرض موجز لحدث، وإنما يصبح جزءاً جوهرياً من نسيج قصة الحلم ويكون له فاعلية في توجيه الحوار والتأثير على سير حركة الأحداث.

ترى هل يمكن إخضاع حلم عمرو بن شيبان لتأويل يعتد بالموقف السياسي الذي يتجاوز ما جاء في السرد الشعري وهو المقطع الأول من الحلم إلى الكلمات التي وردت في الحوار النثري بعد ذلك والتي تمثل مفاتيح لرموز خفية كامنة في سيرة المتوكل قد ينكشف بعضها بمعرفة حقيقة إحيائه للسنة ولكن بعض تلك الأسرار لا ينكشف إلا بالقضاء والمخاصمة.

– 13 –

وقد كان بإمكان عمرو بن شيبان أن يذكر حلما يرد فيه سقوط الضرس، أو انقلاع الناب ليتم تأويله بفقد كبير القوم[21] ولكن الصيغة التي جاء بها الحلم بقسميه الشعري والنثري تعطي دلالة على أن المسألة تتجاوز الرمز اللغوي إلى ما لا يفي بتفاصيله إلا سياق كلي محكم.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وسقوط السن في قصص الأحلام له تأويل عند المعبرين يترامى إلى موت القريب وفقد الحبيب، في عالم عاطفي يعتد بعلاقات القربى ومظاهرها الطفولية التي تعود بنا إلى الصغير حين يسقط أحد أسنانه فيقول له الأهل: ارمها لعين الشمس، وقل: «يا عين الشمس خذي سن حمار وأعطيني سن غزال» دون أن يخطر على بال أحد منهم حينها أن الشمس تسمى الغزالة، والغزالة أم النار، وأن جدهم الأول طرفة بن العبد كان قد قال:

بدلته الشمس من منبته بردا أبيض مصقول الأشر

إن التاريخ السري لثقافة الجماعة يكشف كيف يلتقي المادي بالروحي، والأسطوري بالواقعي، والحلم بالحقيقة تماما مثلما تلتقي الحدود وتتحطم الفواصل القائمة بين الكلمات فتختلط بالأشياء في عالم الأحلام، فمن رأى في المنام غرابا فهي غربة، ومن رأى عجوزاً فهو عجز يصيبه، ومن رأى في المنام السفرجل فهو سفر جلي، بتعب وحزن، وهو يدل على قبض الخاطر لما فيه من القبض حين يؤكل:

أهدى إليه سفرجلاً فتطيرا ... منه فظل نهاره متفكرا

خاف الفراق لأن أول اسمه ... سفر، وحق له بأن يتطيرا

– 14 –

أما الطيلسان فهو في المنام طي لسان. وأما الأترجة فهي هجر، لأن مقلوب حروفها هجرتا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والقائمة طويلة[22] والتفكير الرمزي إنما ينطلق من المستوى اللغوي حيث يتم تفجير الكلمات المفردة، واستيحاء المعاني الرمزية منها، مع الاعتداد بما تحمله من إمكانيات واحتمالات لسياقات يمكن أن تتمحور حولها بشكل يتصالح مع متطلبات الموقف أو يستلزم إعادة صياغة للسياق الذي تزرع فيه الدلالة بما ينفتح على المستقبل، ويكون مفتاحا للقادم والآتي وليس تأكيداً للماضي، وهو أمر يبرز إحدى خصائص الحلم التي يكشفها تفسيره، وهي أنه يتكيء على الماضي وما حدث، ولكن لا ينظر إليه باعتباره يقدم ما كان، أو يعرض لشيء أو أمر انقضى، وهو بذلك يختلف عن نصوص أدبية كبيرة يصح فيها أن يقال إنها تصف ما كان، وتعرض لما وقع، ومن هنا استعملت كلمة «الأحلام» بمعنى الآمال

والأماني، مثلما استعملت للدلالة على العقل ورجاحته وصبر صاحبه، قال الفرزدق:

أحلامنا تزن الجبال رزانة وتخالنا جنا إذا ما نجهل

مع أن الأحلام لا تقع إلا في حالة غياب العقل بالنوم، وكأنما غياب الحلم - الصفة - الذي يهديه حضور العقل حين الإدراك، يقابله حضور حلم آخر يحل محله وقت النوم، حقاً إن اللغة مراوغة بما فيه الكفاية ليس في لفظة الحلم وحدها، ولكن في كل الألفاظ التي يقف أمامها المرء في نصوص الأحلام بحيث لا يفي بها سوى التوسع في النظرة عبر آفاق المخيال الثقافي الذي يستوعبها.

- 15 -

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن التصدي للأحلام قد جاء عبر طرق في مقدمتها التحليل النفسي، ومن الملاحظ أن هذا المنهج ينطلق من نص الحلم للبحث في أمور صاحبه والوصول إلى القضايا التي تورقه والمشكلات التي تحيط به إنه عمل يخترق النص/ الحلم إلى صاحبه، وهذه أبرز الملاحظات التي توجه إلى هذا النوع من الدرس، إنها تتجاهل ما يحفل به نص الحلم من جوانب عديدة يصح عندها الناقد، ولذلك فإن كثيرا من التداعيات المصاحبة للحلم تعد جوهرية في التعامل معه، هكذا يتأثر النص بأشياء خارجة عنه.

وعلى مستوى التفسير الذي ينطلق من البحث في حياة الحالم الماضية فإن نص الحلم يتم إخضاعه لسلطة التاريخ الاجتماعي الأمر الذي لا يكون فيه الحلم منفتحاً على المستقبل وحيا متجدداً ولكن لا يعدو أن يكون مظهراً آخر للماضي ينتمي إلى عالم الذكريات المغيبة، وفي حين أن نص الحلم كنص مفتوح على الحاضر والمستقبل يمتاز بدلالات احتمالية تشع وتتجدد فإن سلطة التاريخ الاجتماعي للحالم حين يتم التركيز عليها

نص الحلم كنص مفتوح على الحاضر والمستقبل يمتاز بدلالات احتمالية تشع وتتجدد فإن سلطة التاريخ الاجتماعي للحالم حين يتم التركيز عليها وحدها في تفسير الحلم تقضي على قيم الحياة المتجددة في نص الحلم وتحيله إلى مظهر معلن قد جاء متأخراً لوجود سابق فلا يعدو أن يكون تسجيلاً لموقف مؤثر أو حدث استأثر باهتمام الحالم وانطبع في ذاكرته.

أما التركيز على الرموز الجامعة فإنه يحمل تهميشاً لرموز التركيب التي تستمد فاعليتها منه وتؤثر على توجيه دلالاته حتى كلمات الرموز الجامعة فإنها داخل بعض السياقات قد تتحرر من تلك المعاني التي استقرت في ثقافة الحلم لدى الجماعة.

– 16 –

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

إن القدماء لم يستفيدوا من عناصر ثقافية هامة في التصدي للأحلام ومواجهتها والاعتداد بقيمها الفنية ولهذا فإن نص الحلم لم يخرج للضوء كأحد النصوص الأدبية السردية التي يحاورها النقاد بشكل يمثل مواجهة مقصودة كما هو الحال في الشعر والحكايات والمقامات والرسائل والتوقيعات والأمثال، وإن تواري نص الأحلام عن هذا الوجود الأدبي ومن ثم النقدي يعد قصوراً واضحاً في الكتابات النقدية ولعله قد آن الأوان للاستدراك[24].

هوامش البحث

1) مستقبل النوم، تأليف د.ف.فريزر هرس، ترجمة محمد بدران، مكتبة النهضة المصرية، 1948م ،ص 46.

2) اللغة المنسية، أريك فروم، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، 1992م ،ص 133.

3) انظر بحثنا، الكائنات الشعرية، مجلة جذور، النادي الثقافي بجدة، العددالرابع المجلدالثاني، 2000م، ص 83-100.

4) الخيال الرمزي، ج. رويرث بارت، ترجمة عيسى الكاعوب، دار الكتب الوطنية، بنغازي ليبيا، 1992م، ص 19.

15) نقد النقد، تزفيتان تودروف، ترجمة سامي سويدان، الطبعة الثانية، بغداد، 1986م،ص 38.

16) نقد النقد، محمد الدغمومي، كلية الآداب بالرباط، الطبعة الاولى، 1999م، ص 130.

17) النقد الثقافي، الدكتور عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، 2000م ، ص 65.

18) خزانة الأدب، البغدادي، تحقيق عبد السلام هارون، الهيئة المصرية، 1979، 37/1.

19) العمدة في صناعة الشعر ونقده، لابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، 198/2، وانظر اللسان (جمر).

10) شاعرية أحلام اليقظة، غاستون باشلار، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت،1991،ص 128.

11) أشعار الخليع، جمع وتحقيق عبد الستار أحمد فراج، بيروت، 1960م، ص 94.

12) انظر الموازنة للآمدي، حيث اهتم بهذا الأمر حين عرض لسرقات أبي تمام والبحتري.

13) الأغاني، لأبي فرج الأصفهاني، بيروت، 310/18.

14) الطيف والخيال في الشعر العربي القديم، للدكتور حسن البنا عزالدين، دار المناهل، بيروت، 1994م، ص 25.

15) انظر كتابنا: شاعرية المكان، بحث في فلسفة الجمال والمعاني الشعرية، دار العلم بجدة، 1992م، ص 118.

16) الموازنة بين الطائيين، الآمدي، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، 1965م، 169/2.

17) إعجاز القرآن، للباقلاني ،تحقيق السيدأحمد صقر، الطبعة الثالثة، مصر، ص160، 221.

18) معاني الشعر، لأشناندانى، تحقيق عزة حسن، دمشق، 1969م، ص 39.

19) سورة يوسف، الآيات رقم: 4، 36، 41، 43، 49.

20) آكام المرجان في أحكام الجان، بدرالدين الشبلي، مطبعة السعادة، مصر، ص 151.

21) تعطير الأنام في تعبير المنام، للشيخ عبد الغني النابلسي، وبهامشه: منتخب الكلام في تفسير الأحلام لمحمد بن سيرين، مطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر، (حسب المواد اللغوية).

22) المرجع السابق.

23) تفسير الأحلام، سيجموند فرويد، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية، 1969م، ص 504.

24) وهو المشروع الذي أعمل عليه منذ سنوات، وسوف يصدر قريباً.

* * *


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المداخـلات

يوم الأربعاء 1423/1/13هـ

الجلسة الخامسة

■ المشاركون:

الدكتور/ محمد الهدلق

الدكتور/ جودت كساب

الدكتور/ حسن البنا

الدكتور/ جريدي المنصوري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ **أدارها: الدكتور/ ناصر الرشيد**

مداخلة الدكتور/ محمد مريسي الحارثي

المتنبي شعره يحمل أوجاً كثيرة؛ ولقد استمعنا إلى أوراق متجانسة في هذه الجلسة؛ ولعلي أشير إلى ورقة الدكتور الهدلق المتعلقة بالتفسير بما تتيحه لغة النص وجرأة ابن معقل الأزدي وهي ليست جرأة في تفسيره لبعض أبيات المتنبي لأن ابن معقل الأزدي حتى في منهجه يسير على منهج مفسري العبارة الأدبية وهو منهج عرف عند المفسرين بتفسير العبارة القرآنية من حيث البداية للوجه الإعرابي والدلالة اللغوية والوجه الظاهر

القريب أو الأعكز كما يقولون في اللغة في تفسير النص، أما الدكتور جودت كساب الأحرى به أن يقرأ قراءة تجريبية أخرى كما قرأ معلقة امرئ القيس فبالإمكان قراءة أي نص آخر أو حتى هذه المعلقة. إن البحث عن متعالقات وأجعل هذه المتعالقات متتاليات أبني عليها نظرتي لتماسك النص أو منطقية النص منذ البداية حتى النهاية! ولعلي أقف عند الدكتور جريدي المنصوري وسمعته قد أستشهد ببيت:

أحلامنا تزن الجبال رزانة وتخالنا جناً إذا ما نجهل

والأحلام هنا هي العقول وليست الرؤى في المنام وتأويل الأحلام عند يوسف عليه السلام لا يمكن أن تربطها بتأويل الأحلام عند صاحب الخبرة النقدي لأن تأويل الأحلام عند يوسف عليه السلام هو وحي إلهي لأن الله سبحانه علمه تأويل الأحاديث ومنها هذه الأحلام فعندما يفسر يوسف عليه السلام حلم صاحبي السجن فهو لا يفسرها من منطق الخبرة بمعرفة الأحلام خبرة إنسانية وإنما هو يوحى إليه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدكتور/ منصور الحازمي

الواقع أن تعليقي عبارة عن تساؤلات؛ فالدكتور الهدلق أشار إلى كتاب مهم ولم يذكر المحقق وكنت أود لو أثني عليه قليلاً وما ذكره الدكتور عبدالعزيز المانع عن السنوات التي قضاها في تحقيق هذا الكتاب تحتاج إلى تسجيل فهي قصة جميلة تدل على معاناة العالم في الوصول إلى شيء من الحقيقة، أريد أيضاً أن أتساءل هل هناك كتاب يجمع آراء شراح الشعر العربي القديم ليس المتنبي فقط بل نظرات نقدية حول تحكيم هؤلاء؟ أما الدكتور جودت كساب أريد أن أسأله عن مدى وثوقه في صحة القصيدة الجاهلية يعني هل هذه المعلقة أقصد معلقة امرئ القيس هل هي صحيحة نصاً؟ نحن لا نستطيع أن نحكم على نص إلا إذا وثقنا في

صحته وما قاله عن قضية الوحدات على معلقة امرئ القيس هل يمكن أن يطبق على معلقات أخرى؟ أما الدكتور حسن البنا بالنسبة إلى الإشادة بالجرجاني، وهي ظاهرة عجيبة فهناك كتب كثيرة عن الجرجاني ونحن لا نعيد النظر ونحاول أن نعيد تقويمنا أيضاً في التراث إلا إذا قال الغرب شيئاً معيناً فإذا قال بهذه النصوصية وهذه الأشياء الجديدة التي اطلعنا عليها أعدنا النظر حتى في لغتنا. والواقع أن هذه ظاهرة تدل على نوع من الخضوع والخنوع والعبودية المطلقة للنظريات الغربية؛ وهذه مشكلة.

الدكتور/ عبدالله الغذامي

المصطلح الذي طرحه حسن البنا مصطلح في تجربتي الدكتور الهدلق والدكتور حسن البنا نجد أن الهدلق في قضية هؤلاء الشراح لهم من انتقدهم وأخذ مآخذ عليهم! وسؤالي للدكتور محمد الهدلق هل هناك العثر بشيء من هذا؟ وهل هناك توافق مبيت بين المتنبي وابن جني؟ وهل كانا فعلاً يتآمران بأن المتنبي يؤلف لابن جني نصوصاً تجعل ابن جني قادراً على أن يظهر ملكة معينة في تأويل النصوص؟ إن قلنا هذا فمعناه أننا كنا نشهد في ذلك الوقت ولادة نظرية التأويل بين المبدع والشارح نفسه، هناك من يؤشر مثل هذه المؤشرات لكن أعتقد أن الآخر المتعلق عبر وقوفك لهذه الشروح قبل أن تأتي لابن معقل هل كانت الشروح ينمو بعضها فوق بعض أم كان ينقض بعضها؟ بعضاً هل كنا أمام حالة من النص المفرغ بحيث أن الشارح الثاني يستفيد إيجابياً من الشارح الأول وهكذا فلسفة المعرفة وأنا حين أسأل هذا السؤال أعود إلى مسألة مشكلة النسق الثقافي العربي أنه نسق غير مؤسساتي لا يبني جهداً على جهد ويتواصل دائماً لأن يكون نسقاً تذكارياً أو تنافسياً للآخر؛ وأعتقد أن هذه أول مرة تأتي فكرة النص المفرغ والمعتاد الذي نقله الجرجاني حيث إنهم يتعاملون معه مباشرة. أما الدكتور حسن البنا عز الدين فقد حقق فكرة

النص المفرغ لأنه دخل علي الجرجاني عبر الذين وقفوا عنده فبالتالي ترجع عملية نمو المعرفة؛ وأنا أريد أن أشد على يدك لكي نحقق ما نأمله دائماً لأني أعتقد أن الجرجاني يمكن أن يمثل لنا نظرية. حقيقةً هناك بعض الملاحظات من الممكن معالجتها بسهولة مثل الحلم والحُلم من الممكن أن يتقابلا إذا أدركنا أن بينهما اختلافاً؛ لكن من الممكن أن يتعارضا شريطة أن نعرف الاختلاف لكي نحاول حل هذا الاختلاف فكيف يتبادلان الأدوار؟ وهو بحث جيد لجريدي.

الأستاذ/ عبدالرحمن المحسني

سؤالي إلى الدكتور جريدي المنصوري: الأحلام تتكون في اللاوعي الإنساني ولكن بلا شك مناهج لورن في تكوين الحياة اليومية اجتماعية كانت أو أدبية فكثير من الشعراء فجرت الأحلام مكامن الإبداع لديهم فيصحو أحدهم من النوم ليكتب نصاً أسسه كانت في الحلم. أنا أعتقد أن الأحلام صورة من نسق آخر مضمر ربما يفيد النقد الثقافي، وأعتقد أن الدكتور جريدي مطلع على كتاب تفسير الأحلام لفرويد وأنا اطلعت عليه في طبعات أخيرة هذا يدل على أن النص الحلم يعد نصاً عالمياً يهم ويعطي النسق الآخر ويتصل بالكيان الإنساني العام وفرويد كما نعلم كان يقنن مرجعية موحدة لتفسير الحلم! والسؤال ما هو مفهومك للنص/ الحلم والحلم/ النص.؟

الدكتور/ عزت خطاب

إشارة إلى الخولي ومدرسة الأمناء؛ أعتقد أنك يا دكتور جريدي تملك مرجعية نظرية لقضية الحلم مبنية على نظريات نفسية لفرويد وغيره فلم أسمع مثل هذه المرجعية ولا أدري هل هي موجودة في البحث لأنها

ضرورية ولأن هناك نظريات كثيرة فالحلم له علاقة بالإبداع والفن وموضوعك جيد وطريف والواقع لفت نظري هذا البحث وأنا أسألك، هل يوجد في التراث العربي نص شعري مبني على الحلم سواء كان الحلم واقعياً أو خيالياً؟ ففي الشعر الإنجليزي نماذج كثيرة من هذا الشيء.

الدكتور/ سيد إبراهيم

كأني أظن أن ابن معقل الأزدي حين يؤكد علي مراد الشاعر كان في ذهنه شعر المتنبي بالمواضع المختلفة ولذلك وفي ظني هل كان ابن معقل يقول في تعليقه على بعض الشراح إن هذا بعيد عن مراد المتنبي هل يقع هذا من نظرته إلى البيت وحده أم من معرفته في مواضع أخرى وإشارات أخرى؟ كأنه يحاول أن يربط شعر المتنبي بعضه ببعض ولذلك يستنبط مراد الشاعر من الموضع الذي غمض فيه هذا المراد بما وضح فيه المراد في مواضع أخرى.. أما الدكتور جودت كساب فأقول له: إن بعض المتقشفين يحاول أن يختزل العالم بحبل الفاصوليا ليرد العالم كله بأسره إلى حبل الفاصوليا. ولذلك فأنا أشعر بالشوق إلى مناهج علمائنا الأقدمين في الكلام في التفاصيل فالنص ليس شيئاً واحداً ولا يمكن أن يكون كذلك فهو قطع متفرقة كل قطعة تستوجب التوقف عندها طويلاً..
أما الدكتور حسن البنا فقد سجلت ملاحظة فعلاً عنوانها النص المفرغ وأنا لاحظت أن الدكتور حسام الخطيب في إحدى المحاضرات قال النص المفرغ والدكتور البنا هل هذا سبق لسان أم أنك أردت ذلك حتى إن كنت أستنتج من إصرار الدكتور حسام على جهود النص المفرغ! ولعلك تذكر لنا ذلك في هذا الصدد وكلامك في الوعي النصي ذكرني بالنقاد الجدد ومن إليهم في مسألة قطع النص عن ظروفه البيئية وظروف قائله وظروفه التاريخية إلى آخر هذا الكلام وهذا الحديث كان يؤكد عليه الدكتور عبدالبديع حينما ذهب إلى أن هذا هو تراثنا. وفي حديث جريدي المنصوري كنت أتمنى لو

وصى نفسه بما كتب به حين قال قد آن الأوان للاستدراك فلو بقيت مستمراً في هذا المنوال لصنعت شيئاً مفيداً والمفتاح هو كتاب تفسير الأحلام لفرويد، إنه كله نص لغوي وشرح للأحلام بالتورية والاستعارة وغيره وأمثلة لا حصر لها وهي مسألة ترجع إلى اللغة الألمانية وهذه قراءة في العقل وليس قراءة في الواقع ينبغي أن نتبين فعندنا مفكرون مسلمون مميزون نحتاجهم لأن لدينا تفسير الأحلام غير تفسير الأحلام عند فرويد ففرويد يرتبط بمسألة واحدة وابن سيرين يذهب إلى أن الأحلام ثلاثة أنواع رؤية من الله وحلم من الشيطان وحديث النفس ويكاد يكون علم النفس عند الغربيين أشبه بحديث النفس؛ ولذلك فلدينا الموضوع واضح جداً؛ واللغة هي التي تشكل العقل.



الدكتور/ عوض الجميعي

أبو الطيب المتنبي ملأ الدنيا وشغل الناس ونحن نحتفي ونعجب بأي شيء يكتب حول شعر المتنبي لأنه في نظري شاعر العرب وأنا أتمنى لو اطلعت على كتاب الدكتور عبدالعزيز المانع في شعر المتنبي والمنطلقات التي انطلق منها ابن معقل في تناوله فيما كتب عن شعر المتنبي فهل هذه الشروح وهذه الدراسات هل بني عليها....؟ والمعروف من خلال ذكر وفاة الشاعر أنه توفي في عام 644هـ وهذا يكشف لنا عن تطور وتسلسل المعرفة النقدية والثقافية في القرن السابع الهجري. ومسألة مراد الشاعر هل أراد الشاعر هذا أم لم يرد هذه قد تكشف عنها الورقة حينما نجدها مطبوعة. بالنسبة للدكتور جودت كساب؛ فالحقيقة أن النص كقصيدة امرئ القيس هو نص لابد أن يتحقق في مسألة الأنا والزمان والمكان والآخر وهذه الرباعية التي تحققت في نص امرئ القيس وهذا لم يكن مستغرباً أن يرد في الوحدة الثانية والثالثة والتفاصيل الأخرى أن يرد التفسير والتوضيح فيما سبق في الوحدة الأولى بما اختزلت عناصر النص

لأن عناصر النص اللاحق ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسابق وهكذا. أما الدكتور جريدي فبحثه مميز وإلى الأمام في تطوير مثل هذه المسائل التي نحن نحتاجها لإثراء الساحة الأدبية.

الدكتور/ حسن الفَيفي

أتوجه إلى الدكتور جودت كساب في سؤال عن معلقة امرئ القيس تكرس فكرة الفحولة عن طريق هذه (الأنا) المنتشرة في النص بشكل مباشر أو غير مباشر.! لماذا لا تحاول التعامل مع النص الشعري الجاهلي بناء على فكرة التكامل على أنه نص رمزي يذهب الشاعر من خلاله إلى أبعد بكثير من مظاهر الألفاظ التي يحث عليها معظم متناولي النص الأدبي عندما يتناولونه من منطلق ظاهر اللغة. فهل كانت الأحداث المذكورة في النص قد حدثت بالفعل؟ هل عقر ناقته وهل دخل خدر عنيزة إلخ؟ فهل روعي في تفسير النص كون المعاني اللغوية في نص امرئ القيس أقرب إلى الحقيقة منها إلى المجاز ولكنها حقائق لا تنفي بطبيعة الحال أن يكون الرمز هدفاً سامياً يحرص الشاعر على التعبير عنه بلغة تعتمد على معاني اللغة الأقرب إلى الحقيقة!؟ هل روعي العقائد الوثنية للعرب في زمن امرئ القيس في تفسيره لاسيما عقائد جنوب الجزيرة العربية؟

الدكتورة/ نورة الشملان

بالنسبة للدكتور المنصوري؛ فسؤالي هو عن الإطار النظري لهذا الموضوع؛ وقد تحدث الكثيرون عن (فرويد)، وأقول إن (يامك) تلميذ فرويد كان مهتماً بالأحلام؛ وفي موضوع الأحلام يعتمدون كثيراً على يانع

فهل هو مهتم بهذا الموضوع؟ وأعتقد ذلك يجعل منه إطاراً نظرياً في هذه الناحية.

ردود المشاركين على مداخلات النقاد
الجلسة الخامسة

الدكتور/ محمد الهدلق

عندما أحسّ المتنبي أن كافوراً لن يعطيه شيئاً فوجد نفسه يمدح ويضع عينيه على المستقبل ربما كان أنه يعتمد على بعض الشيء وقد قال المتنبي إن ابن جني أعلم بشعري مني؛ لن يكون فيما يبدو لي بما يتعلق بالمعاني بقدر ما يتعلق بالاحتجاج اللغوي. كان ابن جني يهيئ له بعض المخارج كي يخرج من مؤاخذة اللغويين وهو بهذه المقولة كان يردد مقولة لشاعر آخر عليّ أن أقول وعليكم تفهموا. وقد إشاردت الدكتورة سعاد إشادة بمقولة الشريف المرتضى فيما يتعلق بالشاعر ومقولة الشريف المرتضى متطورة جداً وكثيراً من النصوص فيها غموض والغموض كلما كان موجوداً كلما كان ذاك أدنى على سمو الشعر بشرط أن يكون هذا الغموض تستطيع أن تصل إليه.! وقد قصدت بالجرأة أنه كان جريئاً عليهم واختار القمة من الشراح الذين وجدوا قبله مثل ابن جني العالم واللغوي المشهور وأبو العلاء المعري والتبريزي والواحدي وقد تصدى لهولاء ونقدهم. ونقده لهم فيه كثير من الوجاهة لكن الجرأة التي أعنيها أنه لم تمنعه هذه القمم وهو المتعقل أن يبدي رأيه كما أنه كان حاداً في نقده لهم ولديه من النماذج لو قرأتموها؛ أنا أجزم أنكم ستتفقون معي في أنه عنده جرأة هي أقرب ما تكون لسلاطة اللسان وهي معيبة وقد نقدته

النص المترجم:

نص مواز



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عزت خطاب

لم تعد القضايا التي تشغل الباحثين في النظرية النقدية الحديثة في مجال الترجمة، هي القضايا التقليدية: كدقة الترجمة وإخلاصها أو خيانتها للأصل، وصعوبة أو استحالة ترجمة الأعمال الشعرية، وأن النص المترجم تابع للنص الأصلي، أي أنه يفتقد الأصالة، «وأن اللغات تختلف بعضها عن بعض، وأن الثقافة تتدخل أيضاً في عمليات الترجمة، وأنه عندما تكون الترجمة (مطابقة) فإنها تميل إلى أن تكون (حرفية)، ومن ثم تفقد (روح) النص الأصلي، وأن (معنى) النص يعني كلاً من (المضمون) و(الأسلوب)، إلى آخر ما هنالك...»[1] ويمكن إضافة قضية ترجمة الشعر شعراً أو نثراً إلى القضايا السابقة. لا يعني هذا أن تلك القضايا التقليدية قد اختفت من الساحة النقدية، وإنما أصبحت أقل أهمية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلا أنه في بعض دول العالم، لاسيما العالم الثالث، لازالت مرتبة المترجم تقل في الأهمية الاجتماعية والأكاديمية عن مرتبة المؤلف. وقد أدت هذه النظرة الدونية إلى انخفاض مستوى الترجمة: فمثلاً، لا تقدر الكتب والأبحاث المترجمة في الترقيات الأكاديمية كالكتب والأبحاث المؤلفة، مع أن كثيراً من هذه ما هي في الواقع سوى ترجمات ركيكة مبتسرة لما نشر بلغات أجنبية، بينما لو قدمت إلى الجامعات كترجمات لبُذل فيها أضعاف ما بُذل من جهد في تلك الكتب والأبحاث التي يزعم أصحابها أنها مؤلفات أصلية.

لقد تغيرت نظرة الغرب إلى الترجمة ابتداءً من عقد السبعينيات الميلادية حيث ظهرت مجموعة من الباحثين وعلى رأسهم (إتمار - إيفان -

زوهار) شقواً طريقاً جديداً في بحوث الترجمة أطلقوا عليه اسم «دراسات الترجمة[2]. هذه المجموعة رفضت المنطلقات التقليدية السابق ذكرها. لقد وجد أولئك الباحثون فصاماً في الرؤية النقدية، تساعد في تكريسها تلك المنطلقات: ففي الوقت الذي تؤكد فيه النظرية النقدية الحديثة أن النص المطلق القاطع يقع فقط في مجال العقيدة الدينية، وفي الوقت الذي أثبت فيه نقاد ما بعد البنيوية خطأ الاعتقاد بوجود قراءة واحدة نهائية، لازال الخطاب النقدي المتعلق بالترجمة يتحدث عن الأصالة والدقة والخيانة[3].

ولقد ساهم الباحثون في الترجمة المنتمون إلى المذهب النسوي في الحملة على تلك المفاهيم التقليدية عن الترجمة، بأن ربطوا بين دونية النص المترجم مقارنة بالنص الأصلي، في المفهوم التقليدي، ودونية النظرة إلى سلوك المرأة المتزوجة فيما يتعلق بالخيانة الزوجية، وبين النظرة الراضية إلى سلوك الزوج: «فالزوجة الخائنة (أي الترجمة في هذه الحالة) ينبغي أن تحاكم علنياً على جرائم لا يمكن للزوج (النص الأصلي) أن يقترفها بحكم القانون.... هذا العقد يجعل من المستحيل أن يرتكب الأصل جريمة الخيانة...»[4] هذا التواطؤ الثقافي بين الإخلاص في الترجمة وبين الإخلاص في الحياة الزوجية جعل كثيراً من الباحثات في الترجمات، من المنتميات إلى المذهب النسوي، يعدن النظر في الاعتقاد الذي يرفع النص الأصلي إلى مرتبة أعلى من النص المترجم الموجه إلى قراء مختلفين في اللغة وفي الثقافة عن قراء النص الأصلي[5].

ونتيجة لمقاربة (إيفان - زوهار) وزملائه الجديدة لموضوع الترجمة، أصبحت تطرح الآن قضايا كثيرة لم تكن لها أهمية في السابق، ومنها: لماذا تشيع الترجمة في بعض الثقافات بينما تقل في ثقافات أخرى؟ ما نوع النصوص التي تخضع للترجمة؟ ما مكانة النصوص المترجمة في الآداب المترجمة إليها، وكيف نقارنها بمكانتها في الآداب المترجمة منها؟

ما العلاقة في مسيرة التاريخ الأدبي بين النشاط المكثف في الترجمة وبين إنتاج نصوص خالدة متفق على أهميتها «معتمدة»[6]؟

من هنا جاء مفهوم النص الموازي، أي النص المترجم الذي لا يقل أهمية وأصالة عن النص الأصلي. ومن هذه المرجعية ينطلق بحثي في هذه الورقة. ولذا لا يشير البحث إلى دقة الترجمة أو عدمها وإنما على ما يخرج به القارئ الموجهة إليه الترجمة ومقارنة ذلك بما يخرج به القارئ الموجه إليه النص الأصلي. يدور كل ذلك في إطار البعد اللغوي الجمالي للنصين، الأصلي والمترجم، ويتم التطبيق على قصيدة غازي القصيدي «أغنية في ليل استوائي»[7] وترجمتها التي قامت بها مؤسسة (بروتا)، ونشرت في مجلد المنتخبات من أدب الجزيرة العربية الحديث الذي مولته جامعة الملك سعود[8].

سأركز في هذا البحث على ثلاث قضايا رئيسية: (1) ماهية المتحدث، (2) الدور الذي يلعبه القمر، و(3) دلالات اللؤلؤة، وسأشير في ثنايا الحديث إلى تحليل الدكتور الغذامي لهذه القصيدة[9] كنموذج لما يخرج به القارئ العربي من قراءة النص الأصلي.

المتحدث: ليس في النص المترجم ما يشير إلى أن المتحدث، بالضرورة، رجل والمخاطب أنثى، هذا استبعدنا معرفة القارئ ماهية الشاعر، وأنى له ذلك إذا لم يعرف الأسماء العربية وما تشير إليه من جنس حاملها؟ فربما كان المتحدث ذكراً يخاطب محبوبته، وربما كانت أنثى تخاطب محبوبها، وربما كانت أنثى تخاطب محبوبتها أو ذكراً يخاطب محبوبه. كل هذه الاحتمالات مفتوحة في النص. ولا تتغير هذه الاحتمالات عندما يشير النص في السطر الحادي والستين إلى «رجال آخرين»؟ فصيغة المخاطب في اللغة الإنجليزية (you) لا تفرق بين المذكر والمؤنث أو بين المفرد والجمع، وليس فيها صيغة المثنى، إلا أن الإشارات

الأخرى في النص تؤكد أن المتحدث مفرد، وكذلك المخاطب. أما قضية جنس المتحدث فهي محسومة في النص الأصلي «فقولي إنه القمر»: فالمتحدث ذكر يخاطب محبوبته، حتى ولو جهل القارئ ماهية الشاعر، ومن المستبعد أن يكون المتحدث أنثى بدليل قراءة الغذامي وتعليق الشاعر اللذين سأشير إليهما بعد قليل.

كذلك ربما تردد قارئ النص المترجم أن يماهي بين الشاعر وبين المتحدث. ذلك لأن الحس الدرامي قوي منذ السطر الأول، وربما كان أقوى في النص الأصلي، حيث يبدأ بفاء الاستطراد أو العطف «فقولي» وكأن المتحدث قد فرغ للتو من دوره في حوار مع محبوبته المخاطبة.

هذا الحس الدرامي الذي يتعزز كلما تقدمت القصيدة وكلما تكررت اللازمة «فقولي إنه القمر» بتنويعاتها على «الشجر»، «الوتر» يوحي بأن المتحدث ما هو إلا قناع سهل الانقياد، اتخذه الشاعر لتكريس المفارقة عندما يذكر للمخاطبة أن الكلمات زيف وخداع ومستعبدة لبني البشر. ومع ذلك نجد القارئ العربي غالباً ما يماهي بين الشاعر وبين المتحدث، ذلك لأن الحس الدرامي في وجدانه الثقافي أقل من حس القارئ الغربي، الموجه إليه النص المترجم، بدرامية الأحداث، حيث إن الدراما، التي تشكل المفارقة إحدى أفضل وأخطر تجلياتها، جزء من ثقافته ووجدانه منذ بدأت الدراما الإغريقية وتطورت وتنوعت في شكلها الروماني إلى أن أعيدت مسيرتها في عصر النهضة الأوروبية.

وكدليل على هذا التماهي المفترض، نجد الشاعر نفسه، القصيبي، في معرض رده على قراءة الغذامي لهذه القصيدة، يؤكد أن الشاعر «هو المسؤول عما أحس به» وأنه «عبر القصيدة كلها يعزو صاحبنا [أي القصيبي نفسه] تجربة شبه الحب إلى الليل الاستوائي وهو لا يريد للفتاة أن تحيا على وهم»(10). ربما يكمن السبب في أن قضية جنس المتحدث

محسومة في اللغة العربية، كما قلت قبل قليل، فطالما أن المخاطب أنثى «فقولي» فإن المتحدس رجل، ولما كان الشاعر رجل تصبح إمكانية التماهي بينه وبين المتحدث أكثر سهولة في النص العربي منه في النص المترجم.

القمر: نأتي الآن إلى اللازمة وإلى القمر المتكرر ذكره، والذي على ما يبدو يلعب دوراً مهماً في القصيدة. إن جنس القمر في اللغة العربية وفي التراث العربي يناقض جنسه في اللغة الإنجليزية وفي التراث الغربي: فهو في اللغة العربية مذكر، وهذا يسهل التماهي بين القمر وبين المتحدث، الذي هو الشاعر في رأي الغذامي، كما سبق ذكره، مشيراً إلى أن القمر «عند العرب الأقدمين صفة ذات قداسة تتميز باكتمال الرجولة، فهو (الأب)، وهو (الثور)، وبه يصفون الرجال ويجسدون اكتمال رجولتهم»[11]. أما جنسه في اللغة الإنجليزية وفي التراث الغربي فهو مؤنث، وهي أول مرحلة من مراحل ابتعاد شخصية الشاعر، لو فرض أنه مذكر وأنه هو المتحدث، عن شخصية القمر في القصيدة المترجمة. كما أن رموز القمر في الأساطير الرومانية أنثى وتدعى (Luna) وهي تعني القمر في اللغة اللاتينية، وهذا يأخذنا إلى مرحلة أبعد في الفصل بين شخصية المتحدث وبين شخصية القمر.

فقد اشتقت اللغة الإنجليزية من كلمة (Luna) اللاتينية الصفة (Lunatic)، أي صفة إنسان تنتابه حالات من الخَبْل في أوقات معينة من الدورة القمرية الشهرية، كما شاهدنا في أفلام غربية مبنية على الأساطير حيث يتحول بعض الرجال إلى ذئاب في الليالي البيض التي يكون فيها القمر بدراً، وذلك عندما يتعرضون مباشرته إلى أشعته.

فالقارئ الغربي يأتي على ذكر القمر المتكرر في اللازمة وفي خلفيته هذه الدلالات، وبالتالي ينظر إلى المتحدث وإلى موقفه، من زاوية

مغايرة للزاوية التي ينظر من خلالها القارئ العربي. هذا القارئ الغربي ربما فسر اللازمة على أنها تبرير لأفعال المتحدث وتصوراته الغريبة، وأن مصدرها تأثير القمر عليه: فالمتحدث القادم من بلاد بعيدة، صحراوية جافة، يطفح قلبه بالسأم والحرمان، إلى هذا الجو الاستوائي الذي يطفح فتنة وجمالاً، وإلى هذه الأنثى (إذا أخذ القارئ بأحد أكبر التفسيريات لجنس المتحدث والمخاطب احتمالاً) اللؤلؤة التي يراها أمامه والتي لا تمانع في الاقتراب منه والتعرف عليه، بل والدخول معه في حوار ذاتي عميق يبوح لها فيه بمكنون سره، وهو فوق ذلك شاعر، على ما يبدو، في قمة عطائه الإبداعي، ومع ذلك يجفل ويعتذر، واصفاً نفسه بأنه إنسان يشبه المحتضر بينما هي أنثى في نضرة الشباب. لا شك أن حالته حالة إنسان استلبه خبل القمر الاستوائي في ليل استوائي رائع الظلمة والدفء، لدرجة أنه يصمت ولا ينشد الشعر. إنه يترك المجال للوتر والطبول، يترك المجال لهذه الموسيقى المخبولة أيضاً بفعل القمر فتضفي جواً من الحزن والأسى على عرس الطبيعة. هذا القمر، كما هو معروف علمياً، يمتد تأثيره إلى البحر في ظاهرة المد والجزر، والنص المترجم يسمح بهذا التفسير: فالبحر يشتعل بالأمواج والرغبة، وحجارته الكريمة تشارك بلآلئها وتوهجها في هذا المهرجان الأسطوري.

والقمر في التراث الغربي أيضاً، ممثلاً هنا بالشعر الإنجليزي، شخصية مراوغة مخادعة، يلبس الأشياء جمالاً ليس فيها، ويظهرها على غير حقيقتها، وهو خداع سرعان ما تبدده أشعة شمس النهار، أي أن تأثيره الخبلي، إذا صح التعبير، يمس الأشياء ذاتها ويقسرها على أن تقوم بدور غير دورها في عالم الواقع. ولعل شيء من هذا دار في ذهن القصيبي في معرض شرحه للموقف المحوري في القصيدة: «لا يوجد حب حقيقي هنا، لا يوجد سوى وهم صنعه القمر»[12]

ومن الأمثلة الشهيرة على هذه التيمة في الشعر الإنجليزي ما نجده في قصيدة الشاعر (ماثيو أرنولد) المسماة «على شاطئ دوڤر»، خصوصاً في الفقرة الأولى، حيث القمر في ليل صاف يضفي جمالاً غير حقيقي على صخور مرتفعات دوڤر الساحلية، كأن الدنيا بأسرها تقطر بالنور والجمال والمحبة. لكن للأسف، يشرق النهار وإذا بتلك الصخور قبيحة داكنة، والعالم ساحة حرب في ليل مذعور لا يُعرف فيه العدو من الصديق.

كذلك يدخلنا النص المترجم منذ الكلمة الأولى في اللازمة في السطر الأول من القصيدة في جو مخاتل: فكلمة (Say) لا تعني في الإنجليزية (قل أو قولي) فحسب، وإنما قد تعني أيضاً (لنفرض جدلاً)، وهنا تأتي المخاتلة، أي أن المتحدث متأكد وغير متأكد في الوقت نفسه من تأثير القمر: فهل حقاً للقمر كل ذلك التأثير على الإنسان والحيوان والأشياء، أم أنه من صنع القمر في مخيلة المتحدث المخبول؟ وأن القصيدة ما هي إلا تمثيل لحالة الخبل تلك؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

القمر الذي يحمل كل هذه الدلالات في النص المترجم، والتي، كما رأينا، تختلف جذرياً، في أكثر الأحيان، عن دلالاته في النص العربي، يخصه النص المترجم بدور ليس له مقابل في النص الأصلي: ففي النص الأصلي نقرأ هذا الجزء من الفقرة الثالثة في القصيدة:

أتيتك...

صحبتي الأوهام.. والأسقام..

والآلام.. والخور

ورائي من سنين العمر..

ما ناء به العمر

أما في النص المترجم، فبالإضافة إلى أن هذه الأبيات جزء من الفقرة الرابعة لا الثالثة، فإنه ترجم عبارة «ما ناء به العمر» بعبارة «ما ناء به حتى القمر». فهل هي غلطة في الترجمة أم سوء فهم من المترجم؛ لا أظن ذلك، وليس الأمر بهذه البساطة إذا عرفنا منهج (بروتا) في الترجمة. تمر الترجمة عند (بروتا) بمرحلتين أساسيتين، قد تتبعها مراحل أخرى: ففي المرحلة الأولى يقدم مترجم لغته الأم العربية بترجمة النص ترجمة حرفية نثرية، ثم يقدم مترجم آخر لغته الأم الإنجليزية، وغالباً ما يكون شاعراً له وزنه في الشعر الإنجليزي، يقوم، بالإشتراك مع المترجم الأول، بإعادة صياغة النص بلغة شعرية بحيث يصبح النص وكأنه قطعة شعرية كتبها شاعر إنجليزي معاصر موجهة إلى القارئ الإنجليزي. في النص الذي نحن بصدده قام بالترجمة الأولى الشاعر (سرجون بولس) العراقي الأصل. وقام بالترجمة الأخيرة الشاعر الإنجليزي المعاصر (جون هيث - ستَبر) الذي أيضاً يعرف العربية، حيث عاش جزءاً من حياته مدرساً في جامعة الإسكندرية، وله باع طويل في الترجمة من اللغات والثقافات الأخرى، مثل ترجمته رباعيات الخيام عام 1979م. بعد هاتين المرحلتين يأتي دور الدكتورة سلمى الجيوسي، مديرة مؤسسة (بروتا) ومحررة كتاب **المنتخبات من أدب الجزيرة العربية الحديث** الذي أخذ منه النص المترجم، وهي من نعرف في قدرتها الشعرية وإجادتها العربية والإنجليزية، فتلقي النظرة الأخيرة على النص المترجم، وقد تقترح تعديلات قليلة أو كثيرة قبل أن يصل النص إلى مرحلة النشر.

قد نتفق مع (بروتا) في منهج الترجمة هذا وقد نختلف، لكن هذا ليس موضوعنا في هذه الورقة، إنما المؤكد أن السبب في هذا الاختلاف وغيره بين النص الأصلي وبين النص المترجم ليس مصدره سوء الفهم أو الخطأ في الترجمة، إنما مصدره، في تقديري، السياق الشعري الموجه إلى القارئ الإنجليزي والدور الخاص بالقمر. لقد وصل الكدر والسأم والإحباط

بالمتحدث الشاعر ذروته حتى يخبل إليه أن القمر ذاته الذي يتمتع بكل ذلك التأثير، القمر نفسه يعيا بحمل ما يتحمله هو، كأن المتحدث، وبشكل غريزي، يعطي شرعية لدور القمر الذي يمكن أن يفقد جزءاً منه بفعل ظلال المعاني المذكورة سابقاً. القمر هنا ينزل من عليائه ليشارك العالم بإنسانه وصوره الطبيعية من بحر وشجر ووتر، يشاركه العناء الذي ربما يعيا بحمله.

اللؤلؤة: نأتي الآن إلى صورة اللؤلؤة ودلالاتها، ففي النص الأصلي توصف اللؤلؤة بالسمراء لكنها توصف في النص المترجم بالسوداء، وهو فارق مهم. لم يتوقف الغذامي طويلاً عند لون اللؤلؤة عند قراءته هذه القصيدة، إلا بمقدار ما يجعل اللون الأسمر «صفة ثابتة ووحيدة لم يلحق باللؤلؤة صفة غيرها، مما يجعلها جزءاً عضوياً فيها»، وأن هذه «سمة من سمات تحرير الدلالة وإطلاقها من خلال تعميق الإحساس بالقيمة الشعرية للصياغة...»[13] وإذا كان الغذامي قد حاول سبر البعد التراثي والأسطوري لهذه اللؤلؤة في الشعر العربي من الأعشى حتى القصيبي، فإن القارئ الغربي سيفعل الشيء نفسه مع النص المترجم.

ولنبدأ بمعرفة دلالتها في التراث الغربي. يقول أحد المعاجم الشهيرة في هذا المجال إن اللؤلؤة:

> تصنف في التراث الرمزي مع الحجارة الكريمة، [وأن] اللؤلؤة بوميضها الرقيق تعتبر قَمَرية (انظر مادة: قمر)، مؤنثة، وأن شكلها الكروي له علاقة بمفهوم الكمال (انظر مادة: دائرة). ولندرة وجود اللآلئ ذات الشكل المكتمل، ولانحباس اللؤلؤة في المحارات أو في مهادات أخرى ذات صدفتين، فإنها ترمز إلى العلم السري والحكمة الخفية، في رأي الغنوسطيين

القدماء، وترمز في رأي المسيحيين إلى تعاليم السيد المسيح التي هي غير متاحة إلا للمؤمنين[14].

كما ترمز أيضاً، في الأساطير الإغريقية، وكما هو معروف، إلى (أفروديت) التي ولدت من ثبج البحر، وكذلك إلى الدموع البريئة، في الأمثال الأوروبية[15]. وإذا كان هذا القارئ الغربي على علم بالثقافة الصينية، وهذا احتمال قوي هذه الأيام حيث تتجه الأنظار مجدداً إلى الصين ودورها العالمي المستقبلي، فإنه سيتذكر الاعتقاد الصيني «أن العواصف الممطرة (الرعد في هذه الحالة) تلقح المحارات، وأن اللآلئ عندئذ تنمو داخلها في ضوء القمر»[16].

هناك إذن علاقة وثيقة، في التراث الغربي، بين اللؤلؤة وبين القمر، وربما يكمن فيها سر اللازمة: «فقولي إنه القمر». إنه السر الذي لا يبوح به القمر إلا لمن عرف تلك العلاقة الأسطورية الخاصة بينه وبين اللؤلؤة، وأنى له ذلك ما لم يكن على علم بالثقافة الغربية، وهي ثقافة القارئ الموجه إليه النص المترجم، والذي تفترض فيه هذه المعرفة، القمر، في الظاهر إذن، يؤثر على الإنسان وعلى الأشياء الأخرى في الكون، لكنه، في الحقيقة، يقوم بدور أهم وأعمق، ليس أقل من إخفائه سره الكوني في بطن محارة تغوص في أعماق البحر. هذا السر المكنون في لؤلؤة المحارة هو ما يبحث عنه ذلك القارئ بفعل تكرار اللازمة.

لكن هذه اللؤلؤة سوداء، وليست بيضاء كما يفترض في صورة اللؤلؤة المتعارف عليها، والتي للونها ذلك العمق التراثي الأسطوري، لا بل الديني، المشار إليه آنفاً. إذن هناك بعد آخر من ازدواج الدلالة يزيد في عمق ذلك السر الكامن في اللؤلؤة، ويعمي على الدور الحقيقي الذي تلعبه: فالمتحدث يعتقد أن السر يكمن في القمر، ويطلب من اللؤلؤة مشاركته هذا الاعتقاد، وهو لا يدري أنها هي نفسها السر الذي يبحث عنه، وكان ينبغي عليه أن يطلب منها البوح له به.

هذه هي المفارقة الأساسية في القصيدة: فالمتحدث الذي يبدو أنه قادم من الصحراء، البريئة من الأسرار ومن معميات الليل الاستوائي بمحيطه ورماله ولآلئه وغاباته، يأتي باحثاً عن سره وسر الكون المحيط به، معتقداً أن القمر في ذلك الليل الاستوائي هو القمر نفسه الذي خلفه وراءه، ذلك القمر الذي يشاركه أسراره وعذاباته، لا يدري أنه قمر من نوع آخر، قمر يبحث هو نفسه عن سر الكون، فلا يجد سوى لؤلؤة سوداء صماء لا تجيب، مثلها في ذلك مثل صمت أبي الهول الأسطوري، وأنها تخفي سرها في أعماق المحيط، ولا يجدي توسله بإضافة اسمها إليه «يا لؤلؤتي السوداء». ما أسميه توسل يخالف ما ذهب إليه الغذامي من تملك الرجل (الشاعر) هذه اللؤلؤة «من خلال إضافتها إليه (لؤلؤتي) فكأنها ملك خاص»[17].

إن القارئ الغربي يدرك طبيعة اللؤلؤة ودورها، وأنها ترمز إلى الجمال والكمال الظاهرين وإلى السر الخفي الذي لا يُعرف كنهه لكن تظهر آثاره في السلوك. وفي الأدب الغربي أمثلة على ذلك، من أشهرها شخصية الطفلة المسماة Pearl أي اللؤلؤة في رواية الحرف القرمزي للكاتب الأمريكي (نثانيل هوثورن).

تلعب هذه الطفلة الدور الرئيسي في إجبار أبيها الحقيقي، من العلاقة غير الشرعية بأمها، على الاعتراف بأبوته لها وعلاقته بأمها، علناً في الساحة الكبرى في البلدة، تلك الساحة التي حكم على أمها فيها بلبس ذلك الحرف على صدرها طول حياتها، والذي يرمز إلى خطيئتها. هذه الطفلة. طوال أحداث الرواية، تتصرف بشكل غامض مثير للقلق في علاقتها بأمها وأبيها، بحيث أن أمها نفسها لا تجد تفسيراً لذلك السلوك غير الطبيعي من طفلة صغيرة، ولاسيما عندما قررت أمها، في لحظة تحد للمجتمع، أن تخلع ذلك الحرف، وإذا بالطفلة تصاب بحالة هستيرية

خشيت فيها أمها على حياة تلك الطفلة، فاضطرت إلى إعادة الحرف إلى صدرها، فهدأت الطفلة في التو، لكنها لم تعد إلى براءة الطفولة إلا بعد أن تحقق لها اعتراف أبيها بها. كان كل ذلك سلوكاً غريزياً. إنه سر اللؤلؤة.

هذا وبالإضافة إلى ما سبقت إليه من علاقة القمر بظاهر الأشياء وحقيقتها، في قصيدة «على شاطئ دوفر»، فإن القارئ الإنجليزي لابد أن يسمع أصداء لهذه القصيدة في النص المترجم: فعندما يصف المتحدث الكلام بأنه كذب وخيانة وخداع «به تتحجب الشهوات../ أو يستعبد البشر»، وعندما يضيف قائلاً إنه أتى بصحبة «.. الأوهام.. والأسقام../ والآلام.. والخور»، فإن ذلك القارئ سيسمع قول المتحدث في قصيدة (أرنولد) مخاطباً حبيبته، قائلاً:

آه يا حبيبتي، هيا لنكن

مخلصين بعضنا لبعض، لأن العالم الذي يبدو

كأنه عالم الأحلام، منبسط أمامنا

بجماله ونضارته وتنوعه

لا يملك، في الحقيقة، الفرح أو الحب أو الهداية

لا يملك السلام أو الطمأنينة أو تخفيف الألم[18]

تلك هي الأمراض التي كانت تصيب المثقفين من الطبقات العليا في المجتمع الصناعي في عهد الملكة فيكتوريا، وصياغتها باللغة الإنجليزية بجرسها ونبرتها تشير، إلى حد كبير، أن كلمات (أرنولد) كانت في ذهن المترجم عندما أعاد صياغة النص الأصلي.

كذلك عندما يقول المتحدث في النص العربي:

أأعتذر

عن القلب الذي مات

وحل محله حجر؟

فإن القارئ العربي لا يفهم من كلمة «حجر»، في هذا السياق، سوى دلالة القسوة الخاوية من العاطفة، بينما يفهم القارئ الإنجليزي، بالإضافة إلى هذه الدلالة، ما توحي به كلمة Stone أي حجر من الأحجار الكريمة، وهي اللؤلؤة التي ذكرت للتو، وربما تكون هذه إشارة غير مباشرة إلى اللؤلؤة السوداء التي لا تبوح بسرها، مع أنها قريبة جداً من المتحدث، بل وقد خلت محل قلبه، وهي مفارقة أخرى.

وربما لا يعد من قبيل الإسراف في القراءة المتعمقة وتحميل النص المترجم دلالات خارجة عنه أن يجد القارئ الغربي في رحلة المتحدث إلى تلك المنطقة الاستوائية النائية، بخصبها ومفاتنها الحسية، وفي مقابلته تلك الأنثى، اللؤلؤة السوداء، يجد نموذجاً لرحلة (عولس) أو (اوديسيوس) الأسطورية في البحر ومغامراته التي أوصلته إلى الساحرة (سيرسي) التي حولت بحارته إلى خنازير لكنها أبقت عليه لأنها أحبته، ثم مقاومته أغاني الـ (سيرنز) التي تؤدي بمستمعها إلى الهلاك. فالمغريات الحسية، لاسيما الموسيقى، واضحة الدلالة في القصيدة. لكن حواره مع تلك الفاتنة (الذي لا نسمع منه سوى الجزء الخاص به) عن وطنه الذي خلفه وراءه، وعن المصاعب والأوهام والأسقام التي اكتنفت رحلته إليها والتي سيعيشها في رحلة العودة إلى «صحاري الموت»، ومحاولته التخلص من سحرها ونجاحه أخيراً في إقناعها برحيله، كل هذا يؤكد ذلك النموذج الأسطوري.

أخيراً، ربما خرج القارئ العربي بقراءة تشبه قراءة الغذامي التي تجعل اللؤلؤة السمراء صورة للمرأة التي تمنح الحياة للرجل/ القمر، ولكنها

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسلوبة الإرادة والفعل. وربما اقتنع بتفسير القصيبي الذي لا يرى في علاقة المتحدث مع المخاطبة سوى حالة حب مؤقتة فرضتها ظروف الزمان والمكان. وربما وصل إلى قراءة ثالثة مختلفة عن قراءتيهما، وهذا من حقه بشرط التعامل مع النص بأمانة وعقلانية وحساسية شعرية جمالية. إلا أن التفسير الذي ربما لا يختلف عليه أحد هو أن القصيدة عبارة عن تجربة حب قصيرة للشاعر، في منطقة استوائية نائية، خرج منها بإحباط ويأس أكثر مما دخل به فيها، وأنه يضع اللوم كل اللوم فيما حل به وبفتاته على ذلك القمر المسكين.

أما القارئ الغربي الذي لا يعرف الشاعر ولا يعرف جنسه، ولا يماهي، بالضرورة بين الشاعر، حتى لو عرف جنسه، وبين المتحدث، فإنه ربما خرج من قراءته بشيء مختلف لكنه مؤصل في النص المترجم: وهو أن المتحدث ظاهرياً يقوم برحلة إلى منطقة استوائية ساحرة الجمال، لكنه في الواقع يقوم برحلة ذاتية عميقة محاولاً اكتشاف سر الكون لكنه لا يدري أن ذلك السر يكمن في العلاقة بين القمر وبين اللؤلؤة السوداء، بل إن القمر نفسه أيضاً لا يعرف سر هذه العلاقة. أي أن المفارقة المزدوجة سمة أساسية في هذه القراءة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهذا ما تعنيه في نهاية الأمر قضية النص المترجم الموازي للنص الأصلي.

أغنية في ليل استوائي

للدكتور غازي القصيبي

.. فقولي إنه القمر
أو البحر الذي ما انفك بالأمواج
والرغبات يستعر
أو الرمل الذي تلمع
في حباته الدرر
لجوز الهند رائحة
كما لا يعرف الثمر
.. فقولي إنه الشجر!
وفي الغابة موسيقى
طبول تنتشى ألما
وعرس ملؤه الكدر
.. فقولي إنه الوتر
أيا لؤلؤتي السمراء!
يا أجمل ما أفضى له سفر
خطرت.. فماجت الانداء.. والأهواء..
والاشذاء.. والصور
وجئت أنا


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي أهدابي الضجر

وفي أظافري الضجر

وفي روحي بركان

ولكن ليس ينفجر

فيا لؤلؤتي السمراء!

ما أعجب ما يأتي به...

أنا الأشياء تحتضر

وأنت المولد النضر

.. فقولي إنه القمر

* * *

أأعتذر



ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن القلب الذي مات

وحل محله حجر؟

عن الطهر الذي غاض

فلم يلمح له أثر

وقولي: كيف أعتذر؟

وهل تدرين ما الكلمات؟

زيف كاذب أشر

به تتحجب الشهوات..

أو يستعبد البشر

.. فقولي إنه القمر!

* * *

أتيتك...

صحبتي الأوهام.. والاسقام..

والآلام.. والخور

ورائي من سنين العمر..

ما ناء به العمر

قرون.. كل ثانية

بها التاريخ يختصر

وقدامى

صحاري الموت.. تنتظر

فيا لؤلؤتي السمراء! كيف يطيب

لي السمر؟

وكيف أقول أشعارا

عليها يرقص السحر؟

قصيدي خيره الصمت

.. فقولي إنه القمر!


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

***

أنا ؟!

لا تسألي عني

بلادي حيث لا مطر

شراعي الموعد الخطر

وبحري الجمر والشرر

وأيامي معاناة
على الخلجان.. والإنسان.. والأوزان..
تنتثر
وحسبك.. هذه الأنغام والانسام..
والأحلام..
لا تبقي ولا تذر
... فقولي إنه القمر

* * *

غدا؟! لا تذكريه!...
'غدا
تنادي زورقي الجزر


ويذوي مهرجان الليل..
لا طيب ولا زهر
.. فقولي إنه القمر!

Song in a Tropical Night

Say that it is the moon
or the sea that is always burning
with waves and with desire
or the sand where gems
glisten and glow
where coconuts have a fragrant
rare in other fruit

Say that it is the trees then !
There is music in the forest
drums in an ecstasy of pain
a wedding which is full of sorrow
Say that it is the lute strings.
O my dark pearl
most lovely at the journey' s end
At your coming the air was tremulous with dew
With fragrance ,with light , with passion and colour
I came ,
Tedium in my eyes
Tedium even to my fingertips
my soul a volcano
that does not erupt
O my dark pearl !
strange are the workings of fate
I am like one dying ,
And you are a fresh , new birth
Say that it is the moon .
Should I ask pardon
for the heart that has died
and in its stead a stone?
for the purity that has seeped away
leaving no trace ?
Tell me
how should I ask pardon ?
Do you know that words are
lies , betrayals, deceits
a cover for ignoble lusts,
enslavers of mankind ?
Say that it is the moon !
I came to you
illusions my companions

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

disease, suffering, weariness
Behind me years of life lived so ill
even the moon could not suffer it
Centuries of life so ill spent
every moment spells out the whole .
Before me lie in wait
the deserts of death
O my dark pearl !
How can I be merry
and compose verses
that twinkle with the light of dawn ?
My poems are better unsaid !
So say that it is the moon !
As for me, do not ask about me
My country is a rainless land
I sail towards a dangerous goal
My sea full of embers and flames
my days are full of agony
among the creeks and shoals
with other men, and the labour of verse,
As of me, do not ask about me
Enough for you these breezes, these melodies,
these dreams.
So say that it is the moon.
Tomorrow, speak of it no more !
Tomorrow the islands will call
to my ship
the festival of night
shall wither and die.
and there will be no flowers
no sweet fragrances.
Say then it is the moon !
Stubbs -Translated by Sargon Boulus and John Heath

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

1) Susan Bassnett, Comrative Literature: A Critical Introduction, Blackwell, Oxford UK and Cambridge USA, 1993, pp. 139-140.

2) المرجع السابق، ص 139.

3) المرجع السابق، ص 140.

4) المرجع السابق، ص 141.

5) المرجع السابق، ص 141.

6) المرجع السابق، ص 142.

7) غازي القصيبي، المجموعة الشعرية الكاملة، دار المسيرة، البحرين 1983م/1403هـ ص 765.

8) Salma K. Jayyusi, ed., The Literature of Modern Arabia: An Anthology, Kegan Paul International, London and New York, 1988, pp. 93-95.

9) عبدالله محمد الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1991، ص 39-62.

10) المرجع السابق، ص 89.

11) المرجع السابق، ص 49.

12) المرجع السابق، ص 89.

13) المرجع السابق، ص 58.

14) Hans Biedermann, Dictionary of Symbolism: Cultural Icons And The Meanings Behind Them, trans James Hulbert, Meridian, New York.

15) المرجع السابق، ص 259.

16) المرجع السابق، ص 260.

17) الكتابة ضد الكتابة، ص 50-51.

18) عزت خطاب، ملامح وصور شعرية، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، الطبعة الأولى، 1403هـ/1983م، ص 93.

* * *

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المنهج الأسطوري في النقد العربي الحديث

لميـاء باعشن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يأخذ هذا البحث على عاتقه مهمة الكشف عن ملامح النقد الأسطوري وذلك بتقصي جذوره التأسيسية، وبرصد خطوات إخراجه إلى حيز الوجود، وبتتبع تطوره ومن ثم دخوله حيز التحول بعد إدراجه ضمن السياقات الثقافية العربية. وهذه المهمة الاستكشافية تسفر شيئاً فشيئا عن وعورة الدروب وصعوبة شقها وذلك لأن النقد الأسطوري له طبيعة زئبقية محيرة: فما تكاد تلمسه حتى يختفي، وتارة يظهر في مقدمة المناهج النقدية الحديثة وكأنه بداية ساطعة للنقد الحديث، وتارة تطمس ملامحه علوم إنسانية وأجناس أدبية وتيارات نقدية محددة، حتى يصبح النقد الأسطوري في حد ذاته أسطورياً.

وأولى العقبات التي تواجهنا هي عقبة المصطلح الذي يكتنفه شئ من الغموض وذلك، في رأيي، لارتباطه اسمياً بالنص الأسطوري، وهذه خاصية لا تتكرر مع أي نوع آخر من النصوص السردية، فليس هنالك نقداً روائياً ولا نقداً مسرحياً ولا نقداً ملحمياً، فقط نقداً أسطورياً يعرف في الغرب تبادلاً بالنقد الميثولوجي Myth Criticism أو نقد الأنماط الأولى Archetypal Criticism. ويعود الأسم الأول إلى الإغريقية القديمة والثاني إلى نهايات القرن التاسع عشر. وهذا الفارق الزمني في التسمية يفسره انتماء النص السردي إلى زمن غابر، والمنهج النقدي إلى زمن حديث. لذا يتحتم على الناقد الأسطوري العودة إلي المنابع البكر للتجربة الإنسانية لكي يلم إلماماً كاملاً بالمادة التراثية التي صيغت في عصورها الأولى.

الأسطورة هي نقطة انطلاق العلوم والفنون كلها فهي أول تعبير مكثف ومنظم قامت به ملكة الخيال لترسم خطة مستقبلية لتطور الفكر

الإنساني. والنقد الأسطوري هو أيضاً نقطة انطلاق النقد الأدبي الحديث، فما كان اهتمام النقاد من قبله بغير التقاليد النظمية والجمالية والأخلاقية للنصوص. ولكن ما أن كشف فرويد Sigmund Freud عن وجود عقل باطن يحمل الذكريات والرغبات في غياهب سحيقة ويملي على الإنسان تصرفاته وسلوكياته بشكل غير إرادي، حتى أزاح يونج C. Gustav Jung من بعده الحاجز الوهمي بين هذا العقل الباطن الذاتي وعقل آخر أكثر عمقاً، يحمل ذكريات ورغبات كل البشر منذ بدء الخليقة سماه اللاوعي الجمعي Collective Unconscious. فالأدب عند (فرويد) هو تعبير عن حلم يقظة يفرزه اللاوعي الفردي معبراً عن الهواجس الذاتية، والأدب عند(يونج) أداة تعبير عن حلم يقظة يفرزه المخزون الجمعي الكامن في أعماق النفس تحت هيمنة الأنماط الأولية[1].

وهكذا تمت ولادة النقد الأسطوري على أيدي علماء النفس وأطباء التحليل النفسي، ليتولى دعمه ورعايته فيما بعد علماء الأنثروبولجيا الذين جذبتهم فكرة الصور البدائية وترسبات التجارب المتكررة في حياة أوائل البشر في اللاوعي الجمعي، فظهرت على الساحة الأدبية دراستان فرضتا على النقد الأدبي أول تأثير انثروبولوجي عميق وأداة لدراسة الكلاسيكيات، وهما الثقافة البدائية Primitive Culture لـ إي بي تايلور E. B. Tylor 1871، والغصن الذهبي The Golden Bough 1890 لـ جيمس فرايزر James Fraser 1890، وراجت بعدهما فكرة ديناميكية وتطويرية الأسطورة من طقوس بدائية إلى مثلوجيا حضارية: فالميثة تنمو في الدين والأدب والفن بعد أن تموت في الطقوس التي كانت علة وجودها.

وعلى الرغم من قيام الأسطورة على الخيال الجامح والأوهام غير العقلانية والبعيدة عن الأسس المنطقية غير أن علماء الاجتماع وجدوا فيها بنية معرفية عميقة تتعلق بمعتقدات الشعوب وروحَانياتها وأعرافها

وتقاليدها، واهتم بها المؤرخون كوثيقة تحمل تاريخ البشرية الأولى وعصر الأبطال مع بعض الخيال وأقروا بأن هنالك صلة لا يمكن بترها بين الأسطورة والحقائق التاريخية التي تمتزج بها. وبما أن الأسطورة قد استوعبت قلق الإنسان الوجودي وتوقه الدائم إلى كشف الغوامض، فقد رأى الفلاسفة وأهل الفكر أنها تحتوي على أجوبة رمزية أثارها فضول الإنسان عن المسببات الكبرى.

ومن أبرز المفكرين الذي ساهموا في إرساء قواعد النقد الأسطوري باشلار Gaston Bachelard وفراي Northrop Frye، فالأول يؤكد فكرة انبجاس الأدب من حلم اليقظة، وإن سماه ريفيري بدلاً من دريم، ثم استبدل الأنماط الأولية بالعناصر الأولية: التراب والماء والنار والهواء كنقطة انطلاق أحلام البشر[2]. والثاني وسع من حدود النظرية الأسطورية في النقد، فليس هناك أنماط أولية فقط وإنما هناك أنماط أدبية نشأت من الطقوس الموغلة في القدم، ثم شرّح النقد وصنف الأدب إلى أربعة أنواع: الكوميدي والتراجيدي والرومانسي والساخر لتتوافق مع أربعة مثلوجيات هي الربيع والصيف والخريف والشتاء[3].

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وانتقلت الأسطورة بعد ذلك إلى مجال وسط بين الأنثروبولوجيا والبنيوية على يد ليفي ستراوس Claude Levi-Strauss ولربما كان مرد ذلك إلى أن الإتجاهات الجديدة التي ابتدعها فلاديمير بروب Vladimir Propp في عمله الريادي الهام مورفولوجية الحكاية الشعبية 1929 كما يتضح من المساجلة الشهيرة بين بروب وليفي ستراوس في 1964[4]. يقدم الشكلاني بروب نظام تصنيف متكامل لـ 31 وظيفة تحدد أصول الحكايات وتطورها، بينما يرى ستراوس أن الأسطورة لا تدرس باعتبارها نصاً منفصلاً عن باقي الأساطير، بل باعتبارها جزء مكون لكلٍ شامل، ثم يقوم بتقطيع الأسطورة إلى مكونات موضوعية (*mytheme*) ويرتبها في

شبكة ذات بعدين ليستخرج التقابلات الثنائية. وكان النقاش بينهما بداية للخلط بين أجناس الأدب الشعبي إذ أن ستراوس لا يجد سبباً لعزل الحكايات الخرافية عن الأساطير ويؤكد أن: «العلاقة بينهما ليست علاقة سابق للاحق أو أصلي لمشتق، ولكنها، على الأصح، علاقة تكملة أو تتمة». (فلاديمير بروب: موفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم: باقادر/ نصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1989، ص 311). وقد ظهرت بعد ذلك اهتمامات من نقاد الأسطورة بتحليل الحكايات الشعبية والخيالية والعجائبية وكأنها أساطير، كما صنفت الأسطورة في أغلب الأحيان على أنها مادة فلكلورية.

أما الرومانسيون الذين انهمكوا في تطبيق نظرياتهم الرمزية على الأسطورة فقد جذبهم الظلام والبحث عن المجهول، والغوص فيما وراء المرئيات بقدر ما جذبتهم الثورة الروحية التي تعبر عنها مؤامرة برميثيوس لسرقة النار وتمثيلها الضمير الواعي في تحقيق الأهداف الذاتية. ويتفق رواد المدرسة الرومانسية على أن الخيال شئ سحري يقع خارج الملكات الواعية كما تفسر مقولة بليك William Blake المأثورة: «إن للقلب عقلانية لا يدركها العقل». ومن هذا المنطلق يستخلص كاسيرير Ernest Cassirer أن الصورة في الأسطورة لا تصور شيئاً لكنها هي بحد ذاتها شئ، فالرمز والمعنى يشكلان وحدة مباشرة (نظريات الأسطورة، د. نزار سود العيون، عالم الفكر: المجلد 24، 1995، ص 217)، ولا يرى فرقاً بين الأسطورة واللغة «فالإثنان نسل واحد من نفس الأبوين ويحركهما دافع موحد هو التشكيل الرمزي»(5) كما يستخلص فروم Erich Fromm أن الأسطورة رمز جامع يتناظر مع اللغة تناظر العلامة والمدلول، تناظر المعنى والمعنى بحيث تصبح الأسطورة بنية لغوية شديدة الشفافية والعلاقة فيها بين الرمز والمرموز إليه ليست علاقة اتفاقية بل علاقة جوانية. (اريك فروم،

اللغة المنسية، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1995، ص. 21).

ثم يجد بارت Roland Barthes في الأسطورة أرضاً خصبة لعلم الرموز والعلامات Semiotics الذي يكشف عن منظومة خفية من الوحدات والقواعد التي تشكل الحضارة الجماعية. ويقوم هذا المدخل إلى التحليل البنيوي للمحكيات بإضفاء البعد الأسطوري على الواقع اليومي إذ يجد أن الأسطورة لغة مفعمة بالمعاني العميقة تتحدثها تفاهات الحياة اليومية[6]. ومن هنا يتولى اللغويون أمر الأسطورة التي تتحول من موضوع ومفهوم و فكرة، إلى نسق دلالي ونظام اتصالي، ثم تصبح جزءاً من هذا العلم الدلالي الذي وصفه دي سيسور Ferdinand de Saussure تحت اسم السيميولوجيا Semiology. وقد تشعبت محاولات اللغويين في تقصي التقنيات الألسنية التي اصطنعها السارد في نسج خطاب الأسطورة دون النظر إلى البناء الفني العام حتى أن ماكس مولر قد ربط بين نشأة الأسطورة والقصور اللغوي الذي أدى إلى الاعتقاد بأن «الأسطورة هي احتياج دفين لأي كيان لغوي، وما هي في النهاية سوى ذلك الظل المظلم الذي ترميه اللغة فوق الأفكار»[7].

ولم يتطرق الناقد الأدبي لتطبيق هذه النظريات بشكل فعلي إلا بعد توظيف إليوت T. S. Eliot للأسطورة توظيفاً جديداً في البناء الشعري في قصيدته الأرض الخراب The Waste Land،-حيث استخدم عدة عناصر أسطورية ورموزا غامضة وكنايات متداخلة استلهمها وتبنى أبعادها ليعلق بها حالة جديدة. ويلاحظ الدكتور أحمد كمال زكي أن إليوت: «ينكب على الماضي انكبابه على الرموز المبهمة والكنايات المعقدة حتى أن الأسطورة عنده تخطت كل العصور، وجادت عليه بالرموز فلم يجعلها محوراً لنشاطه البلاغي بقدر ما جعلها كشفاً عن أزمة انهيار القيم في

أرضه الخراب» (دراسات في النقد الأدبي، د. أحمد كمال زكي، دار الأندلس، 1980، ص. 176). ثم تبعتها رواية يوليسيس Ulysses لجويس James Joyce التي تعتبر من أكثر الروايات نمذجة للنقد الأسطوري حيث رسمت أبعاداً حديثة لأبطال الأوديسة في مواجهة العصر الحالي وحاولت رصد الأنماط الأولية المضمرة داخل الأسطورة، ثم رصد التحولات الطارئة على تصرفاتها تجاه المستحدثات.

ولم يقتصر تأثير قصيدة الأرض الخراب على إقحام النقد الأسطوري على المشهد الأدبي الغربي، ولكنها شكلت أيضاً خطاً لإنطلاق مسيرة تغلغل الأسطورة في نسيج الخطاب الأدبي العربي. ويعتقد د. رشيد مبارك أن هذه القصيد «تعتبر نقطة البداية بالنسبة لشعراء الحداثة العربية لأنها تستخدم عدة ميثات، وهي أرض الجدب والموت التي تثير فينا الإحساس بأن حضارة عصرنا قد أوشكت على الأفول». (د. رشيد مبارك: ميثات عربية وشرقية في الشعر العربي الحديث: دار ماهر، بيروت، 1995، ص 48) لقد نبهت قصيدة الأرض الخراب الشعراء العرب إلى أن الرؤية الأسطورية في الشعر تستعير عالماً بدائياً بسيطاً جزئياته مجازية و أحداثه مشبعة بالرمز ولغته ذات معطيات مزدوجة، فاتخذوا النموذج الأسطوري قناعاً للتعبير عن قلقهم الحضاري ولبثّ مضامين معاصرة من خلاله. وفي «ثنايا قصائدهم نلمح بصمات اليوت» المتمثلة في احياء الموروث الأدبي والشعبي واستغلال معطياته لإبراز دلالات معاصرة، وفي الواقعية الشديدة في التقاط الحدث اليومي بلغة بسيطة. (د. أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، المنشأة العربية، ل ت، ص 205). وقد شاعت ظاهرة استخدام الأسطورة في شعر حركة الديوان وأدباء المهجر وجماعة أبوللو في ظل سياسة الانفتاح على الآداب الغربية. أما الشعراء التموزيون فقد جعلوا استخدام الأسطورة

تياراً شعرياً ذا أيدلوجية ومصطلح ومفاهيم وتقنيات عبروا من خلاله عن هم حضاري يفسره إلحاحهم على أسطورة الموت والإنبعاث المتجسدة في مثل تموز وعشتروت وأدونيس واوزوريس وايزيس والعنقاء والفينيق والخضر والتي تمثل في مجملها انتصار الحياة على الموت.

مارست الأسطورة في شعرنا العربي المعاصر حضوراً لافتاً استدعى تحركاً نقدياً موازياً توزعت نشاطاته على عدة محاور، أولها معارضة استلهام تراث ومعطيات أوروبا الثقافية والتراث الإنساني بشكل عام على أساس أن مماثلة الثقافة الغربية ومطابقة تصوراتها في القصيدة الأسطورية تفرز رؤية مستعارة من خارج نسيج الثقافة العربية وبالتالي تتنافر مع مرجعياتها ومنظوماتها الحضارية. وحين ولوج تلك الأساطير الغريبة أنساق ثقافية مغايرة فهي لا تأخذ في الاعتبار درجة الملاءمة بين العناصر والسياقات المتعارضة. وقد فتح هذا الاعتراض جدلاً كبيراً حول مسألة التغريب والتأصيل تبلور في الدفاع عن الانفتاح على النص الأكبر والدعوة إلى التكامل التراثي على أيدي أعلام مجلة شعر التي أسسها يوسف الخال وكان من أبرز أعلامها بدر شاكر السياب وأدونيس وأنسي الحاج. يقول د. نذير العظمة في هذا الصدد: «إن العربي في إبحاره في ذات الآخر وتراثه اكتشف تراثه وذاته. فالتغريب في التحليل الأخير انتهى إلى التأصيل نقيضه، والتأصيل بدوره استدعى مزيداً من التوغل المعرفي في الموروث الإنساني». (د. نذير العظمة، التغريب والتأصيل في الشعر العربي الحديث، المنهل، عدد 530، 1996، ص 249).

ثم تبلور الجدل في الانقسام في صفوف النقاد: هنالك من ينفي وجود ميثولوجيا عربية حقيقية واصفاً العقل العربي بالضيق والجمود والإلتصاق بالمحسوسات كما فعل د. سعدي ضناوي تأسيساً على قاعدة البيئة الصحراوية ورصد تأثيرها السيئ على العقلية العربية وقصها

أجنحة الخيال الفني المبدع: «إننا نرى أن العرب لم يكونوا أهل خرافات وأساطير، وأن طبيعة حياتهم الرجراجة [جعلت طبعهم] لا يعلق عليه الإيمان كما لا يعلق الزمن على حياتهم، فلا تطور ولا ترق: إنهم يحيون خارج إطاره لأنه في تشابهه ورتابته كأنه مبني على السكون» (د. ميخائيل مسعود، الأساطير والمعتقدات العربية قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، 1994، ص 7). وهنالك من يقابل نزعة الغض من شأن الأسطورة العربية و الحديث عن بدائية مطلقة شاملة عند العرب بنزعة الإعتراف بوجود أسطورة عربية مع الإقرار ببساطتها وبندرتها، حيث أن تصورات الجاهليين الماورائية كانت على درجة من السذاجة والعفوية والتشتت بدرجة لم تستطع معها أن تخلق عالماً متكاملاً. ونجد لهذا الرأي صدى عند الدكتور حسين مجيب المصري حين يقول أن الأساطير العربية الجاهلية مستقاة من الإعتقاد الديني، فهي «منبثقة من خيال تصوري فالعربي يتصور الأجرام السماوية أصناماً ويجعل لكل صنم ما يمكن أن ينسب إلى الشمس أو إلى القمر إلا أنه لا يكاد يبتدع جديداً» (الأسطورة بين العرب والفرس والترك، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2000، ص 35).

ثم هنالك فئة ثالثة ترجع افتقار الأدب العربي إلى أساطير الأولين إلى أن العرب كرهوا لأنفسهم أن يأخذوا بها وصدوا عنها نافرين منها لسبب أو لآخر يتعلق بعقيدتهم الدينية لأن الإسلام جاء ديناً عقلياً يحارب الأساطير الحافلة بشعائر الوثنية فأهمل الرواة هذا الشعر الوثني، أو إلى أن تاريخ العرب قبل الإسلام مازال مجهولاً وهذا عائد إلى انغلاق العرب وانطوائهم على أنفسهم وتأخرهم في مجال علم الأركيولوجيا وعدم ربطهم بين روافد العائلة اللغوية السامية التي شملت الآشورية والبابلية والفينقية والكنعانية.

ويأتي صنف أخير يصنف الخرافات الورادة بكثرة ساحقة في أخبار العرب على أنها أساطير لأن من مواصفاتها الأساسية أنها مجازية وتلعب فيها الآلهة والقوى الخارقة أدواراً رئيسة. يقول أحمد كمال زكي: «ونعجب بعد هذا كله أن يقول أغلب الدارسين إن العرب لم يعرفوا الأساطير ويستندون في ذلك إلى الزعم أنهم لم يكونوا من أصحاب الملكات الخلاقة التي تعتمد الخيال الواسع، مع أن مراجعة عاجلة في كتاب النقائض تبين أنهم لم يكونوا ينقصهم شئ مما حفلت به أساطير الإغريق» (دكتور أحمد كمال زكي، الأساطير: دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، 1979، ص 77-87).

وأدى هذا الانقسام بين النقاد إلى النشاط الثاني الذي تمثله محاولة إيجاد النظير لتلك الأساطير في المأثورات الشعبية العربية وذلك بالنبش في الكتب العربية واستخراج قصص الجن والملائكة والناس المتفوقين والخارقين، والسعي عبر تقصي الظواهر الأسطورية العربية إلى إثبات وجود تراث اسطوري للعرب في الجاهلية وما قبل الإسلام. وكان لحركة إحياء التراث أثر في الإنتاج الأدبي فقد عمد الشعراء إلى الرموز الشرقية وابتعثوا مفاهيم لم ترد عند اليوت، حتى وإن رأوا أنها محدودة وناقصة وبسيطة. ويوضح شفيق معلوف في مقدمة ديوانه عبقر أن:

«أساطيرنا العربية لم يصلنا منها غير القليل، وهو على قلته مشوه مبتور ولكنه لا يخلو من مغاز غامضة وجب علينا سبر أعماقها، والأساطير التي ترمز إلى فكرة، خلقنا لها الفكرة التي نخالها صالحة لها، وما كان منها ذا رمز، جلونا رموزه وتبسطنا في تصوير مراميه» (شفيق معلوف: عبقر، منشورات العصبة الأندلسية، دار الطباعة والنشر العربية، البرازيل، 1949، ص 267).

وظلت ألف ليلة وليلة أغزر نبع يغترف منه الشعراء المعاصرون

أقنعتهم الأسطورية، فالملامح السندبادية تكررت في الخطاب الشعري المعاصر وأعيد تشكيلها في استخدامات رمزية عند خليل حاوي وصلاح عبد الصبور وغيرهم. فصلاح عبد الصبور مثلاً «يرحل كما يرحل السندباد ويحكي حكايات الغربة كما حكى حكايات المغول وقصص التوراة، وطالما وجد ملاذه في رموز الصوفية والدراويش، كما أن حكايات «يأجوج ومأجوج» و«قابيل وهابيل» و«الخضر» تؤكد احساس السياب بالعدمية، غير أنه لدهشتنا يستعين برموز تموزية للتعبير عن فكرة النهوض الجديد أو البعث المنتظر» (الدكتور أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، 1980، ص 183). ثم تطرق الشعراء إلى السيرة الهلالية وعنترة بن شداد والظاهر بيبرس والأميرة ذات الهمة فيروز شاه وحمزة البهلوان وعلي الزيبق وزرقاء اليمامة وسنمار المهلهل وكليلة ودمنة وجذيمة والأبرش والزباء ملكة تدمر، لتتساوى حصيلتهم الأسطورية مع الموروثات الشعبية التي يعنى بها دارسو الفلكلور.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعاد النقاد لينقسموا مرة أخرى عند مسألة المصطلح كرد فعل لهذا الخلط الكبير بين الأجناس الأدبية، فراح كل منهم يصوغ تعريفاً للأسطورة في محاولة لفصلها عن المأثورات الشعبية الأخرى كالحكاية الشعبية والخرافة والسيرة البطولية والعجائب و حكايات الجن والملاحم والأمثولات. وعلى أن بعض الدارسين قد حاول أن يفرق بين الحكاية الأسطورية والحكاية الشعبية من خلال تخفيف الدلالة الدينية بدعوى أن البعد شاسع بين الخرافة كحكاية بطولية تحفل بخوارق أبطالها من البشر والجن/ والخرافة كحكاية مقدسة تسجل أفعال الآلهة وتحمل معتقداً دينياً، إلا أن كل التعريفات ظلت بعيدة عن الدقة. وربما تعود هذه الضبابية في الرؤية إلى أن مصطلح الأسطورة قد ورد إلينا وهو مهزوز في نظامه اللغوي الأصلي و قليل هم النقاد الذين استطاعوا ضبطه ضبطاً دقيقاً حتى أننا نجد فريدرش فون ديرلاين يتساءل: «أين يقع الاختلاف بين

الحكاية الخرافية وأسطورة الألهة؟» ويضيف قائلاً: «إن هناك احتمال فحواه أن أسطورة الآلهة والحكاية الخرافية لم تكونا في الأصل منفصلتين احداهما عن الأخرى انفصالاً تاماً فكلاهما عاش في عالم مشابه هو العالم السحري» (فريدرش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، ترجمة: د. نبيلة ابراهيم، مكتبة غريب، القاهرة، ص 153).

وعلى الجانب الآخر من العالم ينتهي فوزي العنتيل إلى «أن الحد الفاصل بين الأسطورة وحكاية الخوارق مبهم في الغالب وما تزال مشكلة الفصل بينهما قائمة» (عالم الحكايات الشعبية، دار المريخ، الرياض، 1983، ص 10). وإن كان د. أحمد كمال زكي يسلم «بوجود تلازم بين الأساطير والحكايات الخرافية» (الأساطير: ص 65)، فإن ياسين النصير يجزم إن «الأدب القصصي الميثولوجي منه وغير الميثولوجي، هو ثمرة المخيلة الجماعية الشعبية» (المساحة المختفية: قراءات في الحكاية الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1959، ص 10). ومما زاد من إلتباس المصطلح عند العرب أن بعضهم يرجع كلمة أسطورة إلى ما سطره الأولون في الكتب كما ورد في لسان العرب والقاموس المحيط: «هي الأحاديث التي لا نظام لها وهي جمع للسطر الذي كتبه الأولون من أباطيل» فتبدو الأسطورة وكأنها كما يصفها د.قاسم عبده قاسم: «صور الفكر البدائي مسطورة أو مطبوعة في لوح الذهن» (تطور مناهج البحث في المناهج التاريخية، عالم الفكر، ج 20، الكويت، 1989، ص 177). أما البعض الآخر فيرى أن المصطلح هو ترجمة كلمة Historia اليونانية وتعني حكاية. ولكن تبقى Myth اليونانية أيضاً والمشتقة من Mùthos، هي الكلمة التي جاءتنا من الغرب مقابلة لكلمة أسطورة والتي تعني الخطاب المنطوق[8]، فتتحقق بذلك نسبتها إلى العوام والشفاهية. وقد بقيت كلمة Mythos فضفاضة ولم توجد كلمة بديلة في اللغة العربية، مما حدا بانطوان معلوف أن يتمنى لو أننا «أبقينا على اللفظ اليوناني فقلنا

«الميثوس» فنكون قد احتفظنا للكلمة بمعناها الأصيل دون الوقوع في الالتباس أو التناقض» (انطوان معلوف: المدخل إلى المأساة والفلسفة اليونانية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1982، ص 278).

كان من الطبيعي في ظل هذا الإستخدام المضطرب للمصطلح أن تتركز ممارسات النقد الأسطوري عند الباحثين عن أصول الأدب الشعبي الذين أجادوا الاستفادة من منهجية التحليل عند البنيوية الأنثروبولجية. ويرى د. عبد العزيز حمودة ان انتقال النموذج اللغوي من نظام اللغة إلى نظام السرد هو أمر طبيعي ومنطقي، «إذ أن من الممكن تقسيم الشكل السردي إلى وحدات صغرى، هي المايتيمات، التي تقابل فونيمات النموذج اللغوي، لأن طبيعة الشكل السردي بما فيه من حدث يتطور، وحبكة، وشخصيات تيسر عمليات التحليل والحركة من بناء كلي للنص إلى أصغر مكوناته وعناصره» (د. عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، عالم المعرفة، الكويت، 1989، ص 290). ولمعت كثير من الأسماء على الساحة النقدية مرتبطة بالمأثورات الشعبية مثل الدكتورة نبيلة إبراهيم وتحليل الحكايات الشعبية و عبد الفتاح كيليطو في دراسة العين والإبرة من ألف ليلة وليلة، وسعيد يقطين في تفكيكه للبنيات الحكائية في السيرة الشعبية. أما في كتابه قال الراوي فيقوم سعيد يقطين بإلقاء الضوء على: «ما يقدمه لنا نص السيرة الشعبية من انتظامات واختراقات لما تشكل لدينا من معارف حول بنية النص وآليات اشتغاله» (سعيد يقطين، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997، ص 11). كما واستفادت منهجية التحليل في كتاب الحكايات الخرافية للمغرب العربي من الدراسات البنيوية الأنثربولوجية، فيقول مؤلفه عبد الحميد بورايو: «تأخذ دراستنا في حسبانها البحث الشكلاني والبنائي الذي تعود ريادته لفلاديمير بروب وكلود ليفي ستراوس» (عبدالحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي دار الطليعة، بيروت، 1992 ص 15).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا وقد غزت الأسطورة الأجناس الأدبية الأخرى واستقطب القصاصون العرب عناصرها الأسطورية في رسم الشخصيات وفي إرتفاع اللغة فوق المستوى الإشاري وفي تكشيف دلالة موقف أو حدث ما. والرواية بطبيعتها أكثر ملائمة لخلق تمازج عضوي بين الشكل والمضمون وللصياغة على النسق الأسطوري، وفيها يتجلى عالم الميثات على مستويات السرد وبناء الخطاب والحيز المكاني والزماني. ونشير هنا إلى رواية السراب لنجيب محفوظ التي استغلت النمط الأوديبي لتواجه به عالماً حديثاً معقداً وتعقد صلة بين الماضي والحاضر يتحقق من خلالها الإحساس بوحدة الوجود الإنساني. كما تميزت بعض الدراسات النقدية التي كشفت استقاء الرواة من عالم المدونات السردية القديمة ومحاولة استثارة مكامن الوعي الجماعي، مثل قراءة صلاح فضل لرواية الغيطاني «هاتف المغيب» التي يرى أنها لا تحمل السرد «إلى عالم الغيب فحسب، بل يحفزه لتقديم رؤية كونية يتلاقى على حافتها طرف من دنيا الطبيعة التي نعرفها وآخر من عالم الأسطورة الكلاسيكية في انزياح واضح يسفر عن زواج رمزي غريب» (صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، الكويت 1992، ص 114).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقضية الإنزياح هذه لم تظهر في النقد العربي الحديث إلا بعد بروزها في مجال التوظيف الأسطوري في الرواية، ثم أطلقت الظاهرة على جميع أشكال التناص في الأدب المقارن. وقد تعامل النقاد مع السيرة الشعبية بوصفها نصاً يخضع لإستعمالات جديدة تنزاح به عن الإستعمالات القديمة وقاموا برصد ما يطرأ على الأسطورة من تطور على يد الكتاب الذين يرجعون الى الأسطورة الأساسية ويعيدون صياغتها بعد تحقيق شئ من التحوير وفق الضرورات القائمة دون الإخلال ببنيتها الدلالية. ويتفق هؤلاء النقاد على أن الهيكلة الأسطورية الأولى ثابتة وتظل كما هي من جهة، ولكنها متغيرة من جهة أخرى بمعنى أن الموحيات

تتغير على شكل انزياحات مطابقة غير كاملة يسميها جلبرت ديوران «ديكورات» تزخرف الوحدات الأساسية وينسج على منوالها توليفة جديدة تحمل روح العصر.

ولا يعني هذا النشاط الملحوظ في دراسة السرديات من المأثورات الشعبية والنصوص الروائية أن الساحة قد خلت من إسهامات النقاد في تطبيق النقد الأسطوري على الشعر العربي. فقد انكب النقاد على تتبع الأسطورة ومصادرها وتجلياتها في الشعر الجاهلي، ثم في شعر صدر الإسلام وأخيراً في العصر الحديث. ولسنا هنا بصدد تعداد الدراسات التي تدخل في صلب النقد الأسطوري: ولكننا نذكر على سبيل المثال أشهر تلك الدراسات: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر لـ د يوسف حلاوي والأسطورة في الشعر المعاصر لـ د. أسعد رزوق ومضمون الأسطورة في الفكر العربي لـ د خليل أحمد خليل والأسطورة في شعر السياب لـ عبدالرضا علي وأسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث لـ ريتا عوض و الرؤيا في شعر البياتي لـ محي الدين صبحي، والصورة في الشعر العربي للدكتور علي البطل.

وقد حاولت هذه الدراسات وغيرها أن تحدد الملمح الأسطوري وامتداده وتشعبه داخل فضاء الرؤية الشعرية وأهتمت بالتأمل في طبيعة الميثات التي يستخدمها الشعراء المحدثون كأداة تعبيرية وظاهرة فنية وفي طريقة استخدامهم لها. ومن الدراسات البارزة التي تناولت الميثة في الشعر العربي الحديث كتاب ميثات عربية وشرقية في الشعر العربي الحديث للدكتور رشيد مبارك الذي يبحث تحديداً في ميثة الموت والانبعاث مستخدماً رموز المسيح وتموز طائر الفينيق، وميثة الإغتراب والترحل مستنداً إلى شخصية السندباد، ثم ميثة الخلاص والجلد المتمثلة بشخصيتي نوح وأيوب عليهما السلام.

ويعرض بعض الباحثين الأداء الأسطوري في شعرنا وكيف انتقل من التعامل مع الرموز الأسطورية التي تحيل إلى خلفيات مرجعية تتعلق بالتاريخ البشري، إلى التعامل مع منطق الأسطورة، ومن ثم إلى استخدام الإطار العام للأسطورة وصياغة لغة الأسطرة بنفسه محاولاً إعطاء القصيدة أكثر من عمقها الظاهر ونقل التجربة من المستوى الشخصي إلى مستوى انساني. كما بينت بعض الدراسات طرق التوظيف الأسطوري المباشر منها والضمني والرمزي والإيحائي، وقامت بمتابعة ظهور الشخصيات الأسطورية في القصائد، فهذه عشتار في «أنشودة المطر» وتلك العنقاء في «بعد الجليد»، ثم بتحليلها وإظهار المرتكزات التي تقوم عليها.

وعلى وجه العموم، فقد شهد التأليف النقدي العربي الحديث جهوداً متنوعة سلطت أضواء جديدة على الأدباء القدامى والمعاصرين على السواء، كما قامت باستخراج التراث وجمعه ودراسته ومقارنته بالأساطير الشرقية والغربية. ولكن الأطروحات النقدية لم تخرج عن إطار رصد الطقوس والشعائر التي وردت قبل الإسلام وتوثيقها، وتكاد تقتصر حتى الآن على محاولات اثبات ماذا تعني هذه الأسطورة وتلك، أي على تفسير لشخوص وأحداث أسطورية باعتبارها رموزاً اصطلاحية دون أن تستشف العوامل النفسية الدفينة التي تدفع الشعراء إلى استخدام الأسطورة أو تحليل مضامين النماذج المستلهمة بإبراز الأنماط الكامنة في الذواكر القديمة أو انعكاساتها على هندسة النص الأدبي، وكأن استخدام الأسطورة في الخطاب الأدبي العربي الحديث هو نوع من التجريب الجمالي الذي يقف بها عند مشارف الرمز و ابتعاث المشاعر المتعلقة به.

وإن كانت هذه بعض مثالب الجانب التطبيقي للنقد الأسطوري في دراسة الأدب العربي الحديث، فإن الجانب النظري له قد عجز تماماً عن

مواكبة الجانب التطبيقي بمثالبه وبقي ثابتاً ثبات الهياكل الأسطورية الأولى، فبمتابعة نشاط التنظير العربي الحديث نجد أن النقد الأسطوري لم يكتسب أي أبعاد أيدلوجية لم تكن مرتبطة به قبل النقل إلى النسيج الثقافي العربي. وهنا لابد من وضع علامة استفهام حول منهجية البحث الميثولوجي ومعظم منجزاته لنجد مرة أخرى أن المصطلح يقع في صميم المنظومة المنهجية.

ويبدو أن هنالك غموض آخر يكتنف منهجية النقد الأسطوري، فها هو الدكتور أنس داود مثلاً يصف دراسته بعنوان الأسطورة في الشعر العربي الحديث بأنها: «أول دراسة تضع ظاهرة استخدام الأسطورة في الشعر العربي المعاصر في ضوء مصادرها والمؤثرات الأجنبية في الإعتماد عليها»، ولكنه يسمي المنهج الذي اختاره في هذه الدراسة: «منهج خدمة النص» أو منهج «الرؤية الداخلية للنص». (د. أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، المنشأة العربية، ل ت، ص 9). وها هو الدكتور رشيد مبارك يصف منهج دراسته للميثات في الشعر العربي الحديث بأنه: «منهج يعتمد أساساً على المرويات التاريخية والدينية ولا يعتمد نظرية نقدية جاهزة تفرض مقاييسها على الشعر العربي وتكون غريبة عن طبيعته». (ميثات عربية في الشعر العربي الحديث، د. رشيد مبارك، دار ماهر، 1995، ص. 12). ثم نجد عبد الفتاح محمد أحمد يقول في كتابه المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي أن «هذا المنهج محاولة لإيجاد منهج نقدي من هذا النوع يستمد أصوله من ضروب العلم المختلفة يكون أكثر فهماً للأدب وأكثر قدرة على تفسيره» (المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، عبدالفتاح محمد أحمد، دار المناهل، 1987، ص 8). ولا يكون المنهج محاولة لإيجاد منهج إلا نتيجة التشويش المرتبط بالمصطلح نفسه والخلط القائم بين منظريه. ويظهر الخلط والغموض واضحين في قول الدكتور يوسف حلاوي: «وقد يلجأ الشاعر إلى استخدام المنهج

الأسطوري، وهو كل عمل شعري تكشف لنا بنيته عن تركيبة أسطورية، عن طريق شحن الألفاظ بإيحاءات جديدة مضافة إلى معناها الأصلي» (الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، د. يوسف حلاوي، دار الآداب، 1994، ص 340). فمرة المنهج الأسطوري أداة يلجأ إليها ويستخدمها الشاعر، ومرة أخرى المنهج الأسطوري هو العمل الشعري ذاته. وتبقى بعد كل ذلك المصطلحات التي يستخدمها النقد الأسطوري من أمثال الأنيما والانيموس مشكلة قائمة لم يمتصها نظام النقد الأدبي العربي.

ويتتبع نظريات الغرب حول توظيف الأسطورة في النص يكتنفها نفس الغموض وذلك لأن كلمة Myth أي أسطورة تحتل مكاناً وسطاً بين الأدب والفلسفة والأنثروبولوجيا وهي تعني كما يرى مايكل بيل، «قصة تأسيسية غاية في الأهمية ولكنها أيضاً غاية في التمويه»[9]. وهذا التكوين الذي نطلق عليه اسم الأسطورة هو في ذاته نصا يمتزج فيه التأمل النفسي والعقائد الدينية وعلم الطبيعة والتاريخ والسحر والفلكلور، حتى وإن انفلت من الإطار الواقعي. فيكون بذلك الخطاب الأدبي الوحيد الذي يهدم الجدران القائمة بين الأدب وبقية العلوم الإنسانية. لذا فإن كل الدراسات التي تعرضت للأسطورة استخدمت أدوات تأويلية خاصة بعلوم أخرى مثل علم الإنسان الإجتماعي وعلم النفس والتاريخ الحضاري، كما وأن الأصول النظرية العامة والمفاهيم الأساسية التي ترسَخ مصطلحاتها مستمدة من مقولات وفروض الدراسات العلمية في المجالات النفسية والأنثروبولوجية والإثنوجرافية والروحانية. كما وتخضع نظرية النقد الأسطوري في النظام الأدبي أيضاً لقوانين صاغتها الفروع النقدية الأخرى، فوجدناها تسير في مسارب عدة حيث تناولتها القراءات الجمالية والموضوعية التقليدية أو البنيوية أو الشكلانية أو التفكيكية أو اللغوية أو الدلالية أوالسيميائية أو الإثنو أدبية أو التناصية المقارنة. أما الإتجاه نفسه فلم يكن خالصاً أو نقياً عند هذا

الناقد أو ذاك، بل ظل متداخلاً مع اتجاهاتهم النقدية يسقطونها عليه كل من زاويته. وإن كان النقد الأسطوري نظاماً رمزياً قائماً على الإيحاء والتأويل المجازي، فكل نقد في هذه الحالة لابد أن يكون نقداً أسطورياً مادام الأدب فناً مجازياً. وعليه فإن حركة النقد الأسطوري لم تفلح في بلورة ملامح منهجية خاصة به والباحث عن المنهج الأسطوري كأداة نقدية ذات آلية تحليلية محددة سيكتشف أنه بالفعل منهجاً أسطورياً.



الهوامش

1) Jung, C. G., The Archetypes and the Collective Unconscious. Tr. R.F.C. Hull. Princeton Univ. Press, 1990.

2) One Hundred Twentieth-Century Philosophers. S. Brown, D. Collinson, R. Wilkinson, eds. Rutledge, NY, 1998, p. 15.

3) Northrop Frye, Anatomy of Criticism, Princeton, Princeton Univ. Press, 1973, pp. 158-162.

4) Lvi-Strauss, C.: "L'Analyse morphologique des contes russes," International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, 3, 1960.

5-Ernest Cassirer, Language and Myth, trans. Susanne Langer, (New York, 1946) p. 88.

6) Roland Barthes, Mythologies, tr. Annette Lavers, Hill and Wang, 1997, p. 11

7) Max Müller, The Philosophy of Mythology, appended to Introduction to the Science of Religion (London 1873) pp. 353-355.

8) J. A. Cuddon A Dictionary of Literary Terms, Penguin, New York, 1997.

9) Michael Bell,Literature, Modernism, and Myth (Cambridge Univ. Press, 1997, p. I.

ARCHIVE

* * *

الشاعر العربي الحديث وقراءة التراث الشعري

ARCHIVE

أحمد صالح الطامي

في كتابه «عبء الماضي والشاعر الإنجليزي» يؤكد و. جاكسون بيت W. Jackson Bate أن «الشعور بالخجل أمام تراث الماضي الغني والهائل قد أصبح أكبر مشكلة واجهها الفن، وستصبح كذلك بازدياد في المستقبل»[1]. هذه المشكلة يواجهها، حتماً، الشاعر العربي، ولكن بحجم أكبر. إن هَمَّ الإبداع وما يتطلبه من مقاومة تأثير النصوص القديمة قد شغل الشاعر العربي منذ خمسة عشر قرناً. في العصر الجاهلي، وشعراؤه يعتبرون آباء الشعر العربي، كان هذا الهمّ يلاحقهم، ولا يعزب عن أذهاننا مطلع معلقة عنترة:

هل غادر الشعراء من متردم ... أم هل عرفت الدار بعد توهم

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكن هذه المشكلة لم تصبح قضية فنية ونقدية خطيرة إلا في العصر العباسي بدءا من جيل المحدثين. فقد وصف ابن طباطبا هذه المشكلة بأنها «محنة»، حيث يقول: «والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم سُبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربي عليها لم يُتلق بالقبول، وكان كالمطّرح المملول»[2].

وقد زاد من حدة هذه القضية تردد بعض رواة ونقاد الشعر في ذلك العصر في الاعتراف بشاعرية الشعراء المحدثين ورواية شعرهم بسبب حداثته ومعاصرته. ومع ذلك فقد كان من النقاد من رفض هذا الموقف المتحيز للشعر الجاهلي والأموي والمتجاهل للشعر المحدث، أمثال ابن قتيبة.

وإذا كان هذا هو شعور الشاعر العباسي الذي دعاه ابن طباطبا (محنة) فإن مشكلة سيطرة النص التراثي ستصبح أكثر حضوراً وخطورة في العصر الحديث. إن جوهر القضية يكمن في أن الشاعر الحديث قد ورث تراثاً شعرياً هائلاً خصباً يمتد لأكثر من خمسة عشر قرناً من الإنتاج الشعري المتواصل ذي التقاليد الفنية الراسخة. وقد زاد من حدة هذه المشكلة عاملان جوهريان كان لهما دورهما في تكوين أبعادها. **الأول**، كون الشعر قديماً وحديثاً فن العرب الأول وأكبر علومها كما يقول ابن رشيق[3]، حيث تطور، وتدهور أيضاً، جنباً إلى جنب مع تطور الحضارة العربية الإسلامية وتدهورها. ولقد كان الشاعر العربي الحديث على وعي كامل بهذه الحقيقة. فالشعر بالنسبة له «مخزون حضاري» والشعب العربي «محكوم بالشعر» كما يقول نزار قباني[4].

الثاني، أن الثقافة العربية الإسلامية القديمة، بما فيها التراث الشعري، لاتزال يُنظر إليها - بصفة عامة - بشيء من الاحترام الكبير إلى حد المثالية. وبناء على هذه النظرة كان النص الشعري القديم متوجا بنظرة التفوق المطلق على أي شعر تالٍ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وجد الشاعر العربي الحديث أن كل هذه التراكمات بما فيها من ملابسات اجتماعية وتاريخية وثقافية تقف كعوامل مثبطة ضد إبداعه من ناحية، وضد الاعتراف بقيمة إبداعه من ناحية ثانية. لم يكن أمام الشاعر العربي الحديث في بحثه عن التجاوز والإبداع، وفي صراعه من أجل التفرد وتجاوز النص القديم، إلا مواجهة ذلك النص وإثارة التساؤل حول دوره في عصرنا. وهو في قراءته الواعية للتراث الشعري ينطلق من بعدين متضادين: فمن ناحية، يعترف بصلة النسب التي تربطه بالنص القديم وبعظمته. ومن ناحية ثانية، يرفض استمرار قواعده وأنماطه وتفوقه على ما بعده من شعر. لذلك، أصبحت قراءة الشاعر الحديث للنص

الشعري السابق قراءة مشوبة بالتوتر، وأصبحت هذه القراءة مهمة على مستوى الدراسة النقدية.

سأركز في هذا البحث على قراءة واحد من الشعراء النقاد المتميزين في نقدهم وإبداعهم الشعريين والذي كان له مساهمته المتميزة في تأصيل شعر الحداثة العربية، وهو الشاعر صلاح عبدالصبور.

إن النظرة التي ينطلق منها عبد الصبور في قراءته للتراث الشعري هي أن الأدب العربي يجب أن يُنظر إليه مستقلاً عن الثقافة العربية الإسلامية من ناحية، وعن التاريخ العربي، وعن أية تأثيرات سياسية من ناحية ثانية. فالأدب العربي يجب أن يُدرس على أساس أنه كيان مستقل. فهو، كما يرى، ينتمي إلى مجموعة الآداب القديمة: اليونانية، واللاتينية، والمصرية القديمة، والصينية، والهندية. ويعني بالأدب العربي «هذا التراث الذي حفظه لنا الرواة والمؤلفون وأبدعه اللسان العربي بين القرنين الخامس والثالث عشر الميلاديين»[5].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ينتقد عبدالصبور أسلوبين في النظر إلى التراث الأدبي العربي، وهما الأسلوبان أنفسهما المتبعان في النظرة إلى التاريخ والحضارة العربيين بصفة عامة. الأسلوب الأول هو النظرة المثالية التي ترى التراث - بأبعاده التاريخية والثقافية - «غاية الغايات في الاستواء والكمال»، وأنه قادر على الانبعاث بنفس ملامحه وفي أي وقت. أي أن هذه النظرة تطفي على التراث مثالية تحميه من العيوب، وكمالا يكفي الأجيال اللاحقة "مؤونة التسكع وراء مزيد من التأمل والفكر والإبداع والمعاناة»[6].

وخطورة هذه النظرة هي تعظيم التراث الأدبي العربي والاعتداد به دون سواه من الآداب العالمية. وتلك نظرة مثالية لا تقف عند هذا الحد بل تمتد للتغاضي عن عيوبه واعتبارها ميزات ينفرد بها الأدب العربي، فالمدح المبالغ، مثلاً، يفسَّر على أنه رسم لصورة الإنسان العربي الكامل.

والتحسين اللفظي والتكلف المعنوي يفسَّران على أنهما علامة التمكن اللغوي والفني. والنتيجة الأخطر - كما يرى عبد الصبور - أن أصحاب هذه النظرة لا يتقبلون ما لم يألفوا ويعرفوا من أشكال ومضامين التراث الأدبي القديم[7].

الأسلوب الثاني نظرة معاكسة تماما، أي نظرة دونية تحاكم التراث الأدبي بمنطق العصر الحديث، والأدب الحديث. ونتيجة هذه النظرة الحكم على الأدب العربي القديم بالتخلف والاضطراب[8].

يرى عبد الصبور أن كلا الأسلوبين قاصر الرؤية، ويُرجع سبب تضاد الأسلوبين إلى الظروف السياسية التي عانى منها العرب خلال القرنين الماضيين، وعلى الأخص الاستعمار الغربي لأجزاء كبيرة من الوطن العربي. ولم يكن الغرب مستعمرا فحسب، بل متقدما في العلوم والفنون والآداب. من هنا، كان الموقف تجاه هذا الوضع ردة فعل انفعالية أكثر منها متعقلة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تراوح هذا الموقف الانفعالي بين نقيضين: العودة إلى الماضي الزاهر لتكوين قلعة تصد الهجوم الغربي الساحق، أو الاستسلام المهين و«محاولة الضعيف تقليد القوي، وتبنِّي مُثُله وأهدافه والتشبه به حتى في أخص خصائصه» أملا في أن يكون هذا الأسلوب وسيلة للارتقاء بالحاضر إلى مستوى الماضي[9].

مرجع القصور في هذين الأسلوبين أن أصحابهما خلطوا بين عدة أمور. الخلط الأول بين التاريخ العربي والأدب العربي. إن عظمة التاريخ لا تنتج بالضرورة أدبا عظيما، أي أن الأدب العربي يجب أن يُنظر إليه بموضوعية متجردة من تأثير التاريخ العربي. فتاريخ العرب - مشرقا كان أم مظلماً - يهم دارسي التاريخ ومقوِّمي الحضارات؛ والأدب العربي

«ليس مجرد تسجيل لأحداثه أو انعكاس لمواقفه، بل إن للأدب العربي كياناً مستقلاً ينبع من طبيعته الخاصة»[10].

أما الخلط الثاني فكان بين الثقافة المعاصرة والسياسة المعاصرة. فلا ذنب للثقافة الأوربية في الاستعمار الأوربي لبلاد العرب. أي أن قبول ورفض الثقافة الأوربية يجب ألا يتأثر بالموقف السياسي تجاه أوربا، فقد غزت الدول الاستعمارية بلادنا باقتصادها وتقنيتها المتقدمة لا بثقافتها، فليس لشكسبير جريرة مثلاً في احتلال إنجلترا لمصر عام 1882. بل إن قراءة شكسبير وأمثاله قد تساهم في توعية الشعب المصري من أجل إجلاء المستعمر. كما أن أشد أنواع الاستعمار قسوة وفتكا هو الاستعمار البرتغالي والهولندي والبلجيكي؛ ومع ذلك فلم تكن مثل هذه الدول ذات ثقافة واضحة مؤثرة[11].

لتصحيح هذا الخلط في النظر إلى التراث الشعري يبدأ عبد الصبور بإسقاط النظرة المثالية لكمال الشعر العربي القديم، والتأكيد على أن هذا التراث لا يختلف عن أي تراث إنساني؛ «فيه الباذخ والوسط والداني إلى الأرض، وفيه الخالد الباقي على كل عصر، وفيه ابن عصره الذي لا تسعفه أنفاسه على الحياة إلى أبعد من يومه القريب»[12]. كما يقول عبدالصبور في كتابه قراءة جديدة لشعرنا القديم. لكن مقياس الجيد والرديء ليس ثابتاً بل متفاوت ومتجدد، إذ لكل عصر مقاييسه الجمالية التي عن طريقها يُتذوّق الشعر وكل عمل أدبي ويقدّر. من هنا، يرى عبدالصبور «ضرورة استمرارية تأليف المختارات الشعرية، وذلك بأن يختار كل عصر من تراثه القديم ما يناسبه. فابن القرن التاسع عشر قد يعجبه من تراث أمته ما يكره ابن القرن العشرين أو ينكر بعضه»[13]. وقد يوجد شاعر مغمور لم يرزق حظا من الدراسة فيحظى بدارس يخرجه للناس. ولذلك فالتراث كما يرى عبدالصبور «حياة متجددة» يجب معاودة دراسته على ضوء ذوق كل فترة[14].

لتحقيق ذلك، ولتجنب أي حكم تعميمي ظني على التراث الأدبي العربي يرى عبد الصبور ضرورة «الرؤية الشاملة لهذا التراث» عن طريق قراءته قراءة صحيحة و على أساس متدرج بدءاً من العصر الجاهلي، بحيث تشمل كل ما سطره شعراء العربية المشهورون والمغمورون على السواء[15]. وهذا ما ادعى عبدالصبور فعله، حيث انقطع عامين لقراءة التراث الشعري العربي كله مما وقعت عليه يداه لكي يأتي حكمه بعيداً عن الظن والشبهة[16].

وقد وصل عبد الصبور إلى النتيجة التي يتمنى أن يصل إليها كل قارئ ودارس للتراث الشعري العربي وهي تشمل القبول، والرفض، والتقريب، والتنحية. فبالنسبة للشعر الجاهلي فيراه عظيماً «في صدقه، وفي إحساسه بالطبيعة، وفي خلطه بين الحواس، واستجلابه للصورة من دائرتها، وفي تقديره للون والشكل والطعم والرائحة في الأشياء وفي بعده عن التجريد»[17]. ونظراً لكون ثقافته في الأدب الغربي قد سبقت ثقافته في الأدب العربي، فقد شبه عبدالصبور تراث الجاهلية الذي أبدع في القرنين الخامس والسادس الميلاديين ببعض أشعار لوركا وجون كيتس وهما من شعراء العصر الحديث[18]. وكان الأولى أن يشبه شعرهما بشعراء الجاهلية لأن المتأخر عادة ما يُشبَّه بالمتقدم. أشار عبدالصبور إلى مجموعة ممن أحب من الشعراء من العصر الجاهلي والعصور التالية له، أمثال امرئ القيس، وطرفة، والصعاليك، والأعشى من الجاهليين، وحميد بن ثور الهلالي، ووضاح اليمن، وعمر بن أبي ربيعة، وشعراء الغزل من العصر الأموي، وأبي نواس، وابن الرومي، والمتنبي، وأبي العلاء - الذي يرى عبد الصبور شعره يوازي ثلاثة أرباع الشعر العربي - من العصر العباسي[19]. وقد رغب عن زهير، وتوسط في نظره عن النابغة، وانصرف عن النقائض، واستسخف تجديد بشار[20]. لم يكن دليله في اختيار تراثه

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعري قيمةَ هذا الشعر في لغته أو في تعبيره عن عصره «ولكن في قيمته في أي لغة، وتعبيره عن الإنسان»[21].

لقد بحث عبدالصبور في قراءته عن فضيلة «تقدير الحياة والنفس» التي يسميها «الفضيلة الكبرى»[22]. استبعد ما اعتبره مواضيع أُجبر عليها الشعراء العرب مما ولد في نفوسهم صراعاً بين وضع أجبرهم على أن يكون دورهم في الحياة دور المهرج الوضيع أو الخادم التبيع، وبين تراثهم الروحي[23]. إزاء هذا الصراع انقسم «معظم الشعراء الصادقين إلى إنسانين لا إنسان واحد متكامل، أحدهما مارس دوره الوظيفي بعد أن ألغى كرامته واستبعد زهوّه الفردي والفني، وإنسان آخر ينتقم من الإنسان الأول بأن يندفع إلى وجود فني مناقض لدوره الوظيفي ووضعه الاجتماعي»[24].

وشعر هذا الجانب هو ما بحث عنه وتوقف عنده عبد الصبور. استوقفه شعر «ذم الدنيا»، والتزهيد بها، وشعر الزهد، وشعر التأمل في الموت، وشعر التمرد الاجتماعي، والحوار مع الكائنات واستنطاقها، ووقف عند علاقة الشاعر العربي ببعض الحيوانات كالمها والغزال والحمامة والذئب، كما توقف عند شعراء الغزل العذري، وعند مقاييس الجمال الأنثوي عند الشعراء. وكانت قراءته أمشاجا من التحليل النفسي والانطباعي والتفسيري.

لكن القضية الأهم هي قيمة التراث الشعري العربي بالنسبة للعصر الحديث. التراث الأدبي العربي ذو تأثيرين متضادين على الشعر الحديث. بإمكانه أن يكون عبئاً ثقيلاً يجرّ أدبنا الحديث إلى الوراء، وبإمكانه أن يكون قوة دافعة إلى الانطلاق إلى آفاق جديدة. إن الأدب العربي الحديث لن «يصلّب عوده وتستقيم مفاهيمه، إلا إذا واجهنا تراثنا مواجهة شجاعة

فألقيناه على ظهورنا، ثم تأملناه لنأخذ منه ما يصلح لنا في مستقبل أيامنا، فضممناه مغتبطين إلى مكونات نفوسنا»[25].

ولأن عبدالصبور يعتقد أن ليس كل إنتاج أدبي قديم جيداً بالضرورة، فهو يرى ضرورة النظر بإمعان في التراث الأدبي قبل طبعه، وعند الطبع ينبغي أن يُقدَّم له بالمقدمات الطوال التي تشرح قيمته وجدواه وطريقة تذوقه، وبهذا يكون التراث «معيناً على صلابة جذورنا في الأرض، لا مشغلة تشغلنا بالماضي عن الحاضر[26]. ومقياس عبد الصبور في اختيار التراث الدافع للأمام من التراث الأدبي العربي لا يعتمد على لغته أو تعبيره عن عصره، وإنما على قيمته العالمية، وتعبيره عن الإنسان، لأن التراث ليس تركة جامدة، ولكنه حياة متجددة، والماضي لا يحيى إلا في الحاضر، وكل قصيدة لا تستطيع أن تمد عمرها إلى المستقبل لا تستحق أن تكون تراثاً»[27].

يؤيد عبد الصبور نظرته في أن التراث قد يكون عبئاً عائقاً أو قوة دافعة بالإشارة إلى الحركة الروائية والمسرحية العربية المعاصرة التي تمضي في تجاربها الفنية وتتنوع في مذاهبها وطرق تجديدها بكل حرية ومن دون صراع بين المحافظين والمجدّدين، كالذي نراه محتدماً بين الفريقين في مجال الشعر. والسبب هو أن كلاً من المسرح العربي والرواية العربية الحديثة ليس لهما تراث يسقط عليهما كثيراً من مقاييسه وقيمه، فاستطاعا التحرك بحرية وانطلاق.

أما الشعر العربي الحديث فظل يعاني من قيود التراث القديم التي أسقطها عليه في العصر الحديث ولذلك فالمعركة بين الشعر الجديد والشعر القديم هي لون «من حمل التراث كعبء على ظهر أصحابه» وسيظل كذلك إلا «إذا اهتدينا إلى طابعه الخالد الذي يناسب حياتنا الجديدة»[28].

ولإزالة أيّ لبس في فهم هذا الموقف يؤكد عبدالصبور أنه لا يقف ضد التراث الأدبي العربي، ولكن ضد الرديء منه، مؤكداً أن كثيراً من القصائد العربية «تعتبر فعلاً... للفن... المتجدّد»[29]. وهذا هو الجزء من التراث الأدبي الذي ينبغي أن ينظر إليه على أنه قوة دافعة لمزيد من الإبداع، لا على أنه نموذج لتقليده. إن الحركة الشعرية الجديدة - بنظرتها الجديدة للشعر - لا تهدف إلى رفض التراث ولا هدمه، ولكن لتعيد بناءه[30].

ولعل تأكيد عبد الصبور على مسألة إعادة النظر في التراث وانتقاء ما يناسب العصر الحديث ينطلق من إحساس كل شاعر بسطوة التراث الشعري العميقة عليه، وهي كثيراً ما تدفعه إلى التمرّد عليه. ولذلك يرى عبدالصبور أن سيطرة التراث الشعري على الشاعر «لا يكاد يفلت منها إلا الشاعر العظيم[31]»، والشاعر العظيم - كما يراه عبد الصبور - هو الذي تتميز في شعره التجربة الشخصية، بحيث ينتج شعراً متميزاً، وذلك لا يتم إلا بعد أن يهضم ويعي التراث ويتغلغل في نفسه بحيث يصبح جزءاً من تكوينه، وعند لحظة الإبداع الشعري يتجاوز هذا التراث ويضيف إليه جديداً.

أما الشعراء الأوساط «فيخضعون لهذا التراث خضوعاً شبه مطلق»[32] بحيث يلجأ إلى تعبيراته الجاهزة فتصبح بذلك لغته الشعرية لغة عامة لا يتميز بها عن لغات الأقدمين الشعرية، فتأتي أبياته ومعانيه متوالدة من أبيات ومعان سابقة لا حظ له في شيء إلا التنويع أو التجويد في التعبير، إذا سلم من التكرار. وهؤلاء الشعراء هم الذين يستعبدهم التراث ويستنزف كل ملكاتهم الإبداعية. إن أحب أحد منهم لا يلجأ إلى فكره ووجدانه، بل إلى ما قاله قيس أو جميل أو غيرهما من شعراء

الغزل. وإن وصف الليل لجأ إلى امرئ القيس. وهكذا يتجاوزون ذواتهم إلى الارتماء في أحضان التراث.

لذلك يُقسِّم عبد الصبور الشعراء إلى فئتين: شعراء يمتلكون التراث، وشعراء يمتلكهم التراث[33] إن على كل شاعر يريد أن ينظر من جديد في تراثنا الشعري القديم أن يتوقف عند ثلاثة أسئلة:

ما جدوى الشعر؟

من أين ينبع الشعر؟

ما موقف الشاعر من التراث[34]؟

إن هذا الموقف من التراث يوحي أن علاقة عبد الصبور بالتراث ليست عدائية أو مضطربة، لكنها علاقة تفهم وتعاطف[35]، ونظرة موضوعية. يعتمد هذا الموقف على الاعتراف بعظمة التراث وشعرائه وعلى تأثير هذا التراث على الشاعر الحديث.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأمام مقاومة هذا التأثير لا يلجأ عبد الصبور إلى الرفض الكامل له أو التشكيك في قيمة التراث الشعري، بل يلجأ إلى أسلوب توفيقي يجمع بين استيعاب التراث وتجاوزه في آن يتحقق ذلك بأن يكون استيعاب التراث دافعاً للشاعر للانطلاق نحو آفاق جديدة في العالم الشعري تتطلبها حياته المعاصرة.

وهذا النوع من الاستيعاب لا يتم إلا بعد قراءة فاحصة واعية للتراث يختار الشاعر من خلالها تراثه الخاص الذي يدفعه إلى إكمال ما بدأه سابقوه في عالم الإبداع الشعري. ولكي يكون التراث دافعاً إلى مزيد من الإبداع على الشاعر أن يختار من تراثه ما يناسبه ويناسب زمانه وهو خيار يملكه كل شاعر.

هذه النتيجة هي ما توصل إليها عبدالصبور بعد قراءة واسعة متمعنة للتراث الشعري العربي، فوصل - كما يقول - إلى نوع من

اليقين، فأحبّ منه ما أحب، وكره ما كره. وتخير منه تراثه الخاص ليختلط هذا التراث بتراثه الخاص من كل شعر قرأه[36].

إن عبدالصبور يحاول أن يقدّم منهجا متوازنا ومتجددا لقراءة النص الشعري القديم. وهو إذ يقدم هذا المنهج النظري يدرك بصفته شاعرا مدى السطوة والتأثير اللذين يمكن أن يحدثهما التراث الشعري الماضي على الشاعر الحديث، ومدى صعوبة مقاومة ذلك التأثير. يقول عبد الصبور: «إن للتراث الشعري سيطرة لا يكاد يفلت منها إلا الشاعر العظيم»[37]. لذلك، أراد أن يحول هذا التأثير وتلك السيطرة إلى قوة دافعة تُخصب إبداع الشاعر المتمكن. ولعل أبرز قواعد منهج عبدالصبور لقراءة التراث الشعري هو محاولة إبعاد تأثير الأحكام النقدية السابقة على شعره وشعرائه التي بنيت على مفاهيم قديمة للشعر حددت وظيفته وقيمه الجمالية لعصور سالفة. لقد نشأ مفهوم جديد ومدلول جديد للشعر في عصرنا، وظهرت قيم جديدة لأشكاله ومضامينه، فأصبح لزاماً علينا أن نقرأ شعرنا القديم بمفاهيم العصر الحديث، وقيمه ومقاييسه الجمالية والنقدية. وبالتالي، فإن هذه القراءة تساوي بين جميع النصوص الشعرية القديمة. يقول عبد الصبور: «لن يستهويني كبار الشعراء فيصرفوني عن النظر في صغارهم. ولن تشدني القصيدة التي رزقت حظا من الرواج والشهرة، فأستغني بها عن خامل القصائد، بل إني لأطمع في أن أنظر في هذا التراث كله نظرة بريئة جديدة، ترى الجمال - حيثما وجد بمقياسها العصري، فلا يأسرها حكم سابق»[38].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومع ذلك، فقد اصطبغت بعض أحكامه بالصبغة التعميمية التي يطلقها على الشعر القديم دونما توضيح أو تعليل. من هذه الأحكام أنه صرح بكرهه لشعر النقائض بأكمله وبشعرائه الثلاثة الكبار: جرير والفرزدق والأخطل؛ حيث يقول: «وانصرفت متقززاً من النقائض بأكملها»[39]. كما أطلق حكماً غريباً - مر ذكره آنفا - على تهديد بشار

ووصفه بالسخيف. ومن أكثر أحكامه تعميماً الحكم على أن شعر أبي العلاء المعري يعادل ثلاثة أرباع الشعر العربي، والربع الباقي يتقاسمه أبو نواس وابن الرومي والمتنبي وغيرهم[40]. وهي أحكام تبدو انطباعية أكثر منها نقدية موضوعية مستندة على رؤية نظرية محددة وواضحة المعالم. كما أنها تمثل جناية على جزء كبير من التراث الشعري العربي.

ويبدو أن عبدالصبور قد وقع فيما حذر منه من ضرورة تجنب الحكم على التراث الشعري بمنطق العصر الحديث. فقد سبقت ثقافتُه الأدبيةُ الغربيةُ ثقافتَه الأدبيةَ العربيةَ فكان كلما استهواه شاعر أو غرض شعري شبهه بشعرٍ، أو شاعرٍ، غربي كان قد استهواه. فقد مر معنا أنه شبّه الشعر الجاهلي بأشعار لوركا وجون كيتس، كما ذكّره شعر عمر بن أبي ربيعة ببول جيرالدي، ورأى ملامح رومانسية في شعر الغزل»[41].



الهوامش

W. Jackson Bate The Burden of the Past and the English Poet, Cambridg. Massachusetts: the 1 Belknap Press of Harvard UP, 1970, p. 4.

2) أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا عيار الشعر، تحقيق د. عبد العزيز المانع، (الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، 1405هـ) ص 13.

3) أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد عبد الحميد،ط 2، (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، 1955م) ج 1، ص 16.

4) نزار قباني، ما هو الشعر، ط 2، (بيروت: منشورات نزار قباني، 1982) ص ص 9-10.

5) صلاح عبد الصبور ديوان صلاح عبدالصبور، المجلد الثالث، (بيروت: دار العودة، 1972) ص ص 196-198.

6) المرجع السابق، ص ص 193-194.

7) المرجع السابق، ص ص 194-195.

8) المرجع نفسه.

9) المرجع السابق ص 195.

10) المرجع السابق ص 196.
11) المرجع السابق ص ص 196-197.
12) صلاح عبدالصبور قراءة جديدة لشعرنا القديم، (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، بدون تاريخ)، ص 4.
13) المرجع السابق ص 5.
14) المرجع نفسه.
15) المرجع السابق، ص 204؛ أيضاً انظر عبدالصبور قراءة جديدة لشعرنا القديم ص ص 4-5.
16) عبد الصبور، الديوان، م 3، ص ص 203-204.
17) المرجع السابق، ص 204.
18) المرجع نفسه.
19) المرجع السابق، ص ص 205-206.
20) المرجع نفسه.
21) المرجع السابق، ص 207.
22) صلاح عبد الصبور قراءة جديدة لشعرنا القديم، ص 13.
23) المرجع السابق، ص 18.
24) المرجع السابق، ص 20.
25) صلاح عبد الصبور، حتى نقهر الموت، (بيروت: دار الطليعة، 1966) ص 63.
26) المرجع السابق، ص ص 65-66.
27) عبدالصبور، الديوان، م 3، ص ص 207-208.
28) عبدالصبور، حتى نقهر الموت، ص ص 64-65.
29) «ندوة المجلة: حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر»، المجلة، 144 (1968)، ص 97.
30) «ندوة الآداب: قيم جديدة في الشعر العربي الحديث»، الآداب، 2 (1970)، 25.
31) عبدالصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، ص 15.
32) المرجع السابق.
33) المرجع السابق، ص ص 15-16.
34) المرجع السابق، ص 16.
35) صالح الطعمة، «الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، فصول، 4، (1984)، ص 19.
36) عبد الصبور، الديوان، م 3، ص 207.
37) عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، ص 15.
38) المرجع السابق، ص 8.
39) عبد الصبور، الديوان، م 3، ص 205.
40) المرجع السابق، ص ص 207.
41) المرجع السابق، ص ص 205-206.

* * *

رحلة التناصية
إلى النقد العربي القديم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

معجب العدواني

تعددت الدراسات النقدية في العالم العربي التي جعلت نصب عينيها مناهج حديثة تسعى بها إلى تحقيق شعرية النص الأدبي. ولما كانت التناصية، في صورتها الحديثة، من أبرز المنطلقات للدرس النقدي الحديث فقد تضمنت دراسات شتى مظاهر من العود إلى الثقافة العربية رغبة في تجذير هذا المصطلح في الوعي النقدي.

أثمرت هذه المحاولات الجادة لتكريسه بإنجاز نقدات تتلمس الشبيه إجرائياً أو المماثل اصطلاحيا لتلك الرؤى النقدية من مصادرها المختلفة، وهي مصادر لم تكن كتب الأدب العربي القديم سوى الجانب اليسير منها. ذلك ما يتجلى بوضوح لدى سبر أغوار التراث العربي، إذ يتكشف مدى اشتمال هذا الموروث على ملامح كان منها - على سبيل المثال - المنجز التاريخي والفقهي وغير ذلك من العلوم، وهي التي تلمح إلى أن العرب كانوا على وعي بشظايا هذه الظاهرة التي عنوا بها في الدرس القديم.

مع بداية الثمانينيات بدأت بواكير الالتفات النقدي العربي إلى مصطلح التناصية بعد الانتشار السريع لمفهوم الحوارية الباختيني مع إرهاصات تكونه مع الباحث الروسي (ميخائيل باختين: M, Bakhtin) الذي وسع مفهوم الحوار في الرواية في سعيه إلى البحث عن مكونات الرواية النصية في بعض النصوص النثرية الإغريقية والرومانية القديمة، وقد رأى أن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع الأجناس التعبيرية الأدبية منها كالقصص والأشعار والقصائد والمقاطع الكوميدية، وغير أدبية كالدراسات العلمية أو الدينية وغيرها، ولذلك فهو ينتهي إلى الرواية بوصفها نوعاً أدبياً مازال قيد التشكل.

وكانت البلغارية (جوليا كريستيفا: J, Kristeva) أول من ابتدع هذا المصطلح في دراساتها النقدية بين سنتي 1966 و1967م، مع أنها أشارت إلى استعارتها له من باختين إذ اعترفت بفضله في التنظير النقدي له في إطار الشكلانية الروسية، بينما كان بارت وكريستيفا يستعملان هذا المصطلح في سياق نظري عام متصل بالكتابة النصية.

ثم توالت الجهود التي فعلت هذا الحقل عند الناقد الفرنسي (رولان بارت: R, Barthes) الذي أثرى هذا المصطلح في دراسات كانت إرهاصات بتبلوره في الثقافة الغربية في عام 1973م ولاسيما في كتابه (لذة النص)، وتعد دراساته إحدى أبرز علامات تبلوره في الثقافة الغربية. وأخيراً حاول الفرنسي (جيرار جينيت: G, Genette) أن يحول هذا المصطلح إلى منهج بعد أن جمع أطرافه وفصل القول فيه، وذلك باعتماده على جهود سابقيه في كتابه (أطراس: Palimpsestes)، وهو الكتاب الذي نقل فيه موضوع الشعرية، وقام فيه بمحاولة لجمع شظاياه ونثاره.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكان لازدهار الحركة النقدية في النقد الغربي وتنامي الجهود حول التناصية أثرها الإيجابي في النقد العربي، فقد تضاعفت الجهود العربية في إثراء هذا المصطلح عبر النقل والترجمة من اللغات التي نما فيها. وفي ظل هذه المتابعة الحثيثة أنتجت دراسات نظرية كثيرة، وأنجزت دراسات تطبيقية على نصوص أدبية مختلفة، وخصصت دوريات نقدية أعداداً خاصة لمعالجته، فقد خصصت دورية (ألف) القاهرية للتناصية عددها الرابع في 1984م، كما أسهمت مجلة (الفكر العربي المعاصر) بعدد خاص عن التناصية في عددها الصادر في كانون الثاني 1989م، وكان ممن كتب في هذا العدد (عبدالوهاب ترو) عن مصطلح (الإنتاجية) عند كريستيفا مستعرضاً بعض الجهود الأخرى لباختين وجينيت.

إلا أن هذه الجهود قد اتخذت مسارين اثنين: يتمثل الأول في

الاقتصار على معالجة المصطلح وتطبيقاته في صورته الحديثة دون العود إلى النقد القديم، ويسعى الثاني إلى استلهام ملامح من النقد العربي في ضوء هذا الإنجاز الجديد، لكن هذا الاستلهام لم يكن على هيئة أو صورة واحدة إذ بدا في صور افترضناها موضوعاً لهذه الورقة مع ضرورة الالتفات إلى طريقتين اثنتين لهذا الاستلهام وتتمثلان في النقدات المضمنة أثناء التناولات النقدية، أو المعالجات العامة للموضوع ذاته في البحوث والدراسات.

لم تظهر الخطوات الأولى في هذا التناول النقدي الحديث على استحياء ولكنها بدت على جانب كبير من الأهمية، إذ تم إنجاز التكريس لهذا المصطلح من زاوية أو زوايا معينة كان لها تأثيرها على الدراسات اللاحقة، ما جعل بعض الباحثين يشيرون كثيراً إلى سوء الفهم له وطريقة تلقيه في ثقافتنا العربية، واختلاف صورته لدينا عن صورته في منابعه الأولى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومع أن هذا التساؤل له ما يبرره إلا أن هؤلاء لم يلتفتوا إلى أن سوء الفهم للتناصية لم يكن مؤطراً في حدود الأرض العربية، بل تجاوزه إلى الأرض الأولى التي تنامى فيها هذا المصطلح. فالنقاد الغرب الذين تداولوه تنوعت وجهات نظرهم.

لقي هذا المصطلح عدداً من الاختلافات المنهجية وكثرة التعاريف منذ لحظة انطلاقه مع رؤية كريستيفا، وذلك لكثرة الأقلام التي تلقفته في النقد الغربي فأشاعت فيه التعدد غير النهائي. إن هذا الاختلاف والتعدد يمكن أن يقرأ في الجانب الإيجابي الحسن إذ يتوضع في جانب من (الثراء غير النهائي) الذي صاحب المصطلح، ويبدو ذلك أمراً طبيعياً إذا عرفنا أن من أبرز ملامح هذا المصطلح في ذاته اللانهائية وعدم البراءة.

وربما يتفق هذا العرض مع ما ألمح إليه (مارك أنجينو) أحد المنظرين لمصطلح التناصية من أن المسألة ليست في معرفة ماذا نعني بالتناصية لكن : فيم تستخدم ؟ لأي شئ يصلح التناص أو يستعمل، وهل جدواها مرتبطة باللحظة التاريخية. إنه أداة نقدية تسمح لنا بإثارة إشكالية نقدية وفكرية أكثر منه مفهوماً محدداً بدقة[1].

أما حين نلج إلى الجانب السلبي للتجربة فسنعود إلى إشارة أخرى مرتبطة باتهامات كثيرة للمصطلح، فها هو أحدهم يؤكد على وصف التناصية بأنها «مصطلح أسيء فهمه منذ ذلك الحين إذ كان مستعملاً ومنتهكاً كثيراً على جانبي المحيط الأطلسي، إذ ليس له علاقة ما بأمور التأثير لكاتب على آخر، ولكنه إبدال موضع أو أكثر من أنظمة الإشارات إلى موضع آخر»[2] وسنعجب حين نعلم أنه يتصل برأي أحد المتابعين في الغرب لهذا المصطلح، وهو (ليون روديه) مترجم كتاب (الرغبة في اللغة) لجوليا كريستيفا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهناك رأي آخر يتوافق مع سابقه في أن التناصية التي دعت إليها كريستيفا «مصطلح أسيء فهمه، فهو لا يحيل إلى إسناد مرجعية الكتاب إلى الكتب الأخرى، ولكنه يشير إلى تداخل الاختراقات في الممارسات الدلالية»[3].

وإذا أعدنا النظر إلى الجانب الآخر مرة أخرى سنلمح ما أشار إليه (مارك أنجينو) الذي عد ترجمة ما كتب عن التناص عن مدرسة (تارتو) إلى الفرنسية سبباً في التعدد غير المجدي لهذا المصطلح. وبينما حمل النقد العربي هذا العبء أضيف إليه أعباء أخر، وهي تتمثل في صورة المصطلح في التراث النقدي. ما أسهم في إنتاج ذلك التعدد بوصفه وجهاً إيجابياً في الدرس النقدي، إذا سلمنا أن البحث النقدي لا تعنيه

ولا تعوقه على الإطلاق التعريفات الكثيرة والمتعددة وغير المتجانسة لمصطلح التناص، بقدر ما تعنيه المناهج التي أولت وجود التناص في النص[4].

لذلك كله كان التساؤل بعد هذه التوطئة التي تؤكد على بعض مسارات الرؤى المتعددة المنبثقة من مراجعة التناولات النقدية الحديثة، وكان السعي إلى إجابة أو إجابات بشمولية لا تقف عند دراسة أو أكثر، ولكنها تتناول التناصية في ضوء إعادتها إلى حقول نقدية من الموروث العربي، وعلى أي المستويات تتم بلورتها في مهاد هذا التساؤل المقترح: كيف ارتحل النقاد العرب المعاصرين بمصطلح التناصية إلى بعض الحقول النقدية العربية القديمة؟ وكيف نقرأ آثار تلك الرحلة؟

لن تهدف هذه الورقة إلى منح إجابات جاهزة حول اشتمال النقد العربي القديم على مصطلح يحقق شعرية النص الأدبي كالتناصية، وإمكان التشاكل أو الاختلاف، ولن تعطي أحكاماً نقدية فيما يتصل بآراء استلهمت تلك المفاهيم القديمة، ولكنها ستتضمن محاولتين اثنتين:

الأولى: استخلاص الاتجاهات النقدية الحديثة حول تلك المفاهيم النقدية التي يمكن أن تحمل ملمحاً أو ملامح من التناصية. **والثانية:** إنجاز قراءة جديدة تتوسل إلى الشمولية في تناولها، وتأمل أن تضع أسئلتها الأولى أمام هذه المفاهيم والرؤى.

حقول قديمة برؤى حديثة

يتضمن القسم الأول من هذا البحث تلك النقدات التي تشير إلى الأفكار النقدية العربية في حقولها القديمة، وهي المفاهيم التي رأى بعض النقاد العرب المعاصرين أنها تتقارب بصورة ما مع حقل التناصية النقدي

مع انبثاق مصطلحات أكثر فاعلية من فضاءات هذا الحقل، إذ تضاعف عدد دارسيه وتزايدت مصطلحاته ليبدو المفهوم الأكثر ملاءمة لتحقيق شعرية النص. وقد تنوعت الحقول النقدية التي رآها نقادنا تتصل بالتناصية، فكانت مفاهيم السرقات والمعارضات الشعرية والاقتباس والتضمين والحفظ الجيد من المفاهيم المتداولة في الدرس النقدي .

أ) السرقات الأدبية:

أعاد أغلب النقاد العرب المعاصرين إلى السرقات الأدبية وهجاً نقدياً جديداً،بعد أن حظيت بهذا الوهج في النقد القديم عند نهوضها كفكرة لها ظروفها وملابساتها، أو لعلهم تناولوها في إطار من المفاهيم الأخرى وكأنهم يسعون إلى إعادة زراعة حقل مهجور بآليات حديثة وصالحة لمعالجته. إن الآراء التي تناولت السرقات الأدبية لكونها جذوراً أو أصولا للتناصية كان لها من الشيوع ما أوحى، أحياناً، بتطابق تام بين التناصية والسرقات، ويكاد يجمع أغلب من تناول التناصية في علاقتها بموروثنا النقدي على أن السرقات تحمل صلة ما مع التناصية. من هنا كانت الحاجة إلى استعراض هذه الرؤى والأفكار في مستوياتها المختلفة:

1) السرقات الأدبية عبر مصطلح التناصية وتصحيح الرؤية القديمة:

ظل النظر إلى السرقات الأدبية وغيرها مما أشار إليه نقدنا القديم بآليات جديدة هاجساً لعدد من النقاد المعاصرين، فهم يشيرون إليها بمنظورهم الحديث المنبثق من النظرية الحديثة. وتحظى هذه الرؤية بقبول عند أغلب الدارسين مع اختلاف مشاربهم، وممن أشار إلى ذلك عبد الله الغذامي الذي عرض لمصطلح التناصية بعده «نظرة جديدة نصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات، أو وقع الحافر على الحافر بلغة بعضهم»[5]. ويبدو فعل التصحيح المقترح في هذه الرؤية متصلاً بجانبين اثنين أحدهما التحول من الأحكام الأخلاقية التي كانت سائدة ورمت

بظلالها على السرقات الأدبية مع كون بعض النقاد القدامى تباعدوا عن ذلك، والثاني يتصل برصد ملامح القديم بأداوت حديثة.

2. السرقات الأدبية بوصفها شبه نظرية قديمة تحتاج إلى إعادة البناء:

ومن أبرز هؤلاء الذين رأوا في السرقات الأدبية شبه نظرية تحتاج إلى إعادة البناء من جديد عبد الملك مرتاض الذي جعلها من أكبر القضايا النقدية التي يجب الاهتمام بها، وذلك بعد أن رآها فكرة تحتاج إلى صياغة جديدة وقراءة بأدوات تقنية جديدة. وختم بحثه بالإشارة إلى كون التناصية «تبادل التأثر والعلاقات بين نص أدبي ما، ونصوص أدبية أخراة. وهذه الفكرة كان الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرقات الشعرية»[6].

وقد كان لمرتاض مراوحة في تصنيفه للسرقات من الفكرة التي ابتدرها في عنوانه مع - تأكيده عليها في أكثر من موقع - إلى النظرية التي عرض لها في بحثه، مندفعاً إلى ضرورة إقامة بناء جديد على أنقاض بناء السرقات «ولعل من أكبر القضايا النقدية، التي تصادفنا في التراث النقدي العربي أن تكون نظرية السرقات الشعرية التي كان معظم النقاد العرب القدامى قد تناولوها بشيء من التحليل. فما حقيقة هذه الفكرة التي يمكن أن ترقى إلى مستوى النظرية النقدية؟».

ومع اتفاق الدعوتين السابقتين للغذامي ومرتاض في كونهما تمثلان اقتراحاً لتحديث السرقات الأدبية إلا أنهما تفترقان في تصور كل منهما وموقف كل منهما في النظر إلى السرقات أولاً، ومن ثم إمكان التغيير وشموله. فقد كان مرتاض مندفعاً إلى ضرورة الإسراع في إيجاد الحل معتمداً على ضرورة الابتعاد عن (الخضوع والخنوع).

وقد أثار ما اقترحه مرتاض موقفاً نقدياً في عمل تال قدمه صالح الغامدي في الدورية نفسها بعنوان (تعقيبات وملاحظات على السرقات والتناص) اقترح فيه عدم الاندفاع وراء العواطف تحت شعار (سبقناهم)، ورأى فيه عدم توافق السرقات مع التناصية، ووصف محاولة مرتاض بأنها لم تكن ناجحة «لأننا نعتقد بأن النجاح لم يحالف الكاتب على الإطلاق فهناك فرق بين أن نستعين ببعض معطيات النظريات النقدية الغربية وبين أن ندعي سبقنا نحن العرب إلى اكتشافها بصورة أو بأخرى»[7].

لكن النظرة إلى السرقات الأدبية وغيرها بوصفها تناصاً كانت محور عمل آخر انطلق من ذلك المنظور لمرتاض يمكن أن ندرج ما عرض له محمد عبد المطلب في العدد الثالث من الدورية نفسها بعنوان (التناص عند عبد القاهر الجرجاني) وقد ذكر في دراسته تلك ملامح عامة كالاقتباس والتضمين والسرقات وملامح خاصة بالجرجاني كالتشبيه والاستعارة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

3. إهمال النظر إلى السرقات الأدبية:

تندرج في هذا المستوى الدعوات التي عدت ملامح من التناصية موجودة في الموروث النقدي القديم ولم تحدد السرقات ضمن تلك الأفكار الموجودة لدى العرب التي تتوازى مع التناصية. ومن أبرز هؤلاء صبري حافظ الذي أهمل السرقات تماماً عند تناوله للتناصية، مع أنه أشار إلى مفاهيم قديمة أخرى، لكنه عد معرفة الاقتباس والتضمين والمعارضة من التطلع إلى معرفة منجز العرب في هذه المسألة، إنها نظرة تحمل تأكيداً على التطلع والتأمل للاستلهام بعيداً عن التعامل معها كآليات أو إجراءات تكون التناصية. وقد رأى حافظ ضرورة العمل على الحوار الجدلي الخلاق بين هذه المنجزات الحديثة وإنجازات النقد العربي في عهوده القديمة»[8].

4. الدعوة إلى التمييز والفصل بين المفاهيم القديمة والحديثة:

ومن أبرز من دعا إلى ضرورة التمييز بين القديم والحديث محمد مفتاح، فقد خصص فصلاً في كتابه (تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص) وهو الفصل السادس الذي كان بعنوان (التناص) عرض فيه إلى التداخل الكبير بين التناص وبعض الحقول النقدية الأخرى مثل (المثاقفة) و(السرقات). ومع إشارته إلى إمكان التطابق في بعض الملامح للسرقات الأدبية مع التناصية إلا أنه يرى ضرورة التأكيد على «الدراسة العلمية التي تقتضي أن يميز كل مفهوم من غيره ويحصر مجاله لتجنب الخلط. على أن هذا العمل يقتضي دراسة مفصلة تتناول كل مفهوم على حدة وتتناول الظروف التاريخية والأبستيمية التي ظهر فيها. ويؤكد على أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح»[9].

وهناك رأي يوافق - إلى حد ما - هذا الرأي لرجاء عيد الذي يدعو إلى ضرورة التحليل المتأني لما يعرف تحت مصطلح السرقات لأن ذلك سيزيل ضبابا كثيفاً تتغيم بسببه حدود المصطلح ومدى صحته، وربما تنتفي تلك الريبة التراثية تجاه النصوص لا لنقع في خطأ النقد القديم تحت مصطلحه السابق السرقة، وإنما لتتبع تحولات تلك النصوص واستكشاف قيم تحركها وتوظيفها وما تضيفه في إعادة إبداع جديد وتشكيل مخالف[10].

5. السرقات والإجبار في ضوء التناصية:

التفريق بين السرقة والإجبار في النقد القديم في ضوء مصطلح التناصية كان من أبرز الملاحظات النقدية التي رصدها محمد بنيس في كتابه (الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها) الذي درس فيه بنيات

الشعر العربي الحديث، ومع أن قراءته لتلك الحقول كانت مختصرة في إشارته إلى التفريق الذي أدركه العرب القدامى، فأشار إلى أن الشعراء والشاعريين فرقوا - في قراءاتهم المتفحصة - بين اللغة والأسلوب من جهة، وبنية الخطاب - أكان بيتاً أم قصيدة - من جهة ثانية. وهكذا أنزلوا الأولى منزلة السرقة، والثانية منزلة الإجبار الذي هو شرط أسبق في بناء الخطاب(11).

ب) المعارضات الشعرية:

كانت المعارضات الشعرية - لأنها أحد الحقول النقدية القديمة - مستنداً آخر ارتهن إليه بعض النقاد العرب في توافقه مع التناصية، ولكنها جاءت تالية في المرتبة بعد السرقات الأدبية، إذ نلحظ قلة الآراء التي تقول بالمعارضات ملمحاً قديماً للتناصية، وقد عرضنا رأي صبري حافظ في ذلك إذ عدها مشتركة مع الاقتباس والتضمين في حملها لتلك الملامح، ولكن هناك إشارات أخرى اقتصرت على المعارضات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن ذلك ما لمح إليه عبد الرحمن السماعيل من توافق التناصية مع ظاهرة المعارضة الضمنية التي تأتي بشكل تلقائي بعيد عن قصد المعارضة الصريحة أو السرقة بسبب التداخل الشديد بين القنوات التراثية في أعماق اللاوعي عند الشاعر المتأخر. ويضيف السماعيل صورة لدعم اقتراحه في تطابق المعارضة الضمنية مع التناصية، ويعلل ذلك لأن ارتباط الشاعر بتراثه كارتباط أحد الأغصان في شجرة كبيرة ببقية أغصانها، فهو لا يستطيع أن ينفصل عنها مستقلاً بنفسه أو مبتعداً عن جذوره التي تربطه بغيره من الأغصان فيأتي حاملاً نفس السمات والملامح التي تحملها بقية الأغصان وإن اختلفت طولاً وقصراً(12). ومن النقدات التي يوردها تلك الإشارة التي دونها الحاتمي عن دور تداخل الكلام في كلام العرب، فهو كلام «ملتبس بعضه ببعض، وآخذ أواخره من أوائله، والمبتدَع منه

والمخترع قليل إذا تصفحته وامتحنته. والمحترس المتحفظ من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون آخذاً من كلام غيره، وإن اجتهد في الاحتراس، وتخلل طريق الكلام، وباعد في المعنى، وأقرب في اللفظ، وأفلت من شباك التداخل... ومن ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره فقد كذب ظنه وفضحه امتحانه».

ينفي رجاء عيد في بحثه الذي أشرنا إليه أن تكون المعارضة الشعرية تناصية، معتمداً في ذلك، في استهلاله على رأي لكروتشه يدعو فيه إلى عدم المقارنة بين نص وآخر أو الموازنة بين عمل وعمل، وهو الذي حدد فيه إنه لا يجوز أن نقارن نصاً بنص أو نوازن عملاً بعمل، فليست كل معارضة يمكن أن تندرج تحت التناص. وأخرج بذلك أغلب معارضات البارودي وحافظ إبراهيم من هذا المصطلح.

ويمكن أن يندرج تحت ذلك ما رآه سعيد يقطين الذي وصف النقائض بين جرير والفرزدق خير مثال لمفهوم النصية الجامعة (Hypertextuality)[13]، وهذه العلاقة هي التي تصل بين نص أدبي (ب) ونص أدبي سابق (أ)، وهما يلتصقان ببعضهما. ويورد تركي المغيض العلاقة نفسها في دراسة عن شعر البارودي؛ بعد أن يحدد معاناة المصطلح في النقد العربي الحديث وذلك في تعدد الصياغات والترجمات التي شكلته عربياً، في عنوان بحث واحد جمع فيه التناص والمعارضات (التناص في معارضات البارودي)[14].

جـ) الاقتباس والتضمين

يقترح عدد آخر من النقاد الاقتباس والتضمين بوصفهما فكرتين تحملان الملمح القديم للمصطلح الحديث (التناصية)، ومن هؤلاء النقاد صبري حافظ الذي أشار نظرياً إلى ذلك. وقد عرض رجاء عيد للتضمين فيعده ألصق من غيره بالتناص وهو يراه حاملاً لوظائف عدة منها توثيق

الدلالة أو تأكيد موقف أو ترسيخ المعنى أو لمؤازرة نص رفضاً لمقولة أو نفياً لمعتقد وهو يستبعد الاستشهاد المجاني والتداعي الذهني من ذلك. ويختلف رجاء عيد عن سابقه لكونه قام بإجراء بعض الممارسات النقدية على نماذج من شعر أمل دنقل وصلاح عبد الصبور وغيرهما من شعراء العصر الحديث.

ويعدد أحمد الزعبي مصطلحات الاقتباس والتضمين والاستشهاد على أنها نماذج من التناص يستحضرها الكاتب إلى نصه الأصلي لوظيفة فنية أو فكرية منسجمة مع السياق الروائي سواء كان هذا التناص نصاً تاريخياً أم دينياً أم أدبياً ويسمي هذا النوع (التناص المباشر)، وهو الاقتباس بلغة النص نفسها التي ورد فيها، وضرب أمثلة من ذلك: الآيات القرآنية، والأحاديث والأشعار والقصص، أما ما يقتبس بروحه أو مضمونه عن طريق التلميح أو الإشارة أو الرمز فهم التناص غير المباشر[15].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن بعض الدراسات التي وسمت نفسها بالقراءة التناصية التي ارتكنت إلى الاقتباس في النص المقروء، ما أدى إلى إلغاء وظيفة التناصية بوصفها قراءة متكاملة للنص، لا تميل إلى التجزئة أو الاقتباسات الظاهرة التي يشملها النص قدر توظيف ذلك كله في إطار نصي مقترح يتضمنه نص آخر.

د) الحفظ الجيد

كان لمرتاض إشارات أخرى في بحثه الذي عرضنا له سابقاً عن السرقات والتناصية مثل إشارته إلى المصطلح الذي ذكره القاضي الجرجاني (لطيف السرق)، وإشارته إلى (الحفظ الجيد لابن خلدون). وفي مقدمة ابن خلدون تتبلور تلك الأفكار السابقة، وتتجلى بصورة أكثر

دقة، حيث يصدر آراء نقدية هامة تتسم بالجدة، فقد أكّد على(ثقافة الشاعر)، ورأى أن اللسان لا يقوم إلا بالصناعة والتدريب، وقد خصص فصلاً سماه (في صناعة الشعر وتعلمه) كان من أبرز ما أورده فيه (والملكات اللسانية كلها إنما تكتسب بالصناعة).

لقد قدر «ابن خلدون» أهمية المحفوظ وجودته، فبقدر جودته يجيد المبدع استعمال تلك الملكات الشعرية، أو النثرية، حتى أن الشاعر يتميز عن غيره من العروضيين والفقهاء والبلاغيين، لأن له قوالب أجاد وضع كلامه في إطارها ويبدو الحفظ الجيد ولطيف السرق كما نلحظ أمرين متصلين بالمؤلف الذي غلب على طابع المنجز النقدي العربي؛ فقد حث ابن رشيق الشعراء على حفظ الشعر والخبر ومعرفة النسب وأيام العرب.



قراءة الرحلة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن جميع النقدات السابقة التي أوردتها ليست سوى نماذج من التناول النقدي لتلك الأفكار النقدية القديمة في ضوء مفهوم التناصية، فالتجربة النقدية الحديثة أنتجت عدداً كبيراً من الدراسات النقدية التي وظفت التناصية واستثمرتها نظرياً أو ممارسة، وتجدر الإشارة إلى هذه الآراء النقدية لها أثارها الإيجابية الكبيرة في إثراء التواصل مع هذا المصطلح الحديث.

أسهمت هذه الاستنتاجات في سهولة نقل المصطلح ذاته إلى القارئ العربي، ومكنت كثيراً من الدراسات التطبيقية أن تقوم على أساس من هذا التداخل بين المفاهيم، لكني أعود، بعد هذا الإيجاز للتجربة، لأقدم قراءة لهذه القراءات السابقة لمصطلح التناصية وما نتج منها من انثيال لحقول نقدية قديمة كانت مخبوءة عن النقد العربي الحديث، وهي قراءة تستبعد الموافقة مع تلك المقترحات، أو المواءمة فيما عرضنا له من نقدات،

إنها محاولة تثير التساؤلات وتمتنع عن الإجابات المحددة، وستسعى إلى تشكيل بعض المحددات في سبيل نقد إضفاء ملمح تناصي على هذه الأفكار السابقة.

أوجد هذا المدخل الذي عرض لتجربة المصطلح النقدي وانعكاساته في الثقافة العربية عدداً من الأسئلة التي لا أخالها تقبل إجابات جاهزة وسريعة، ولكنها تأمل أن تضع بعض المحددات التي تنطلق من المصطلح النقدي الحديث في ذاته لتتجاوزه إلى ما تم عرضه من أفكار نقدية.

كان منطلق أغلب الباحثين الذين أحالوا إلى السرقات أو التضمين أو وقع الحافر عل الحافر مرتهناً إلى كون هذا المصطلح الحديث يحتاج إلى إعادة درسه في إطار من الوعي النقدي العربي ولذا كان الاستلهام السريع لصياغة المصطلح في وضع يتلاءم مع النقد العربي الحديث، وكانت أولى مراحل تلك الصياغة مع (التناصية) في الترجمة النهائية التي استقر بها الحال في النقد العربي للمصطلح النقدي الغربي Intertextuality هذا المصطلح الذي مر بترجمات كثيرة ومنها (تداخل النصوص) و(التناص). وقد ظهرت الحاجة إلى هذا الإلحاق في التناصية حينما تعددت المصطلحات التابعة له وتشعبت استخداماته، ويأتي ذلك في إطار ترويض الخطاب النقدي للمفهوم حتى يصبح متصرفاً فيه بالصوغ والاستنباط حتى ينصاع قالبه الصرفي ليفرز صوراً جديدة مبتكرة[16]. في الجانب الآخر، وبنظرة إلى المصطلح الغربي نفسه، سنجد أنه يصل بمادته إلى مفردة لاتينية دالة على الاختلاط والنسج، ما يشي بنقل الفاعل إلى حقل مشترك، والفعل هنا مغيب الفاعل. وتستحضر مفردة التناصية في نطقها ذلك النسيج والاختلاط مع كون هذا يعود إلى مادة المفردة اللاتينية لكنه ينبئ عن تفاعل حي، لعله لا يتصل بالكاتب قدر اتصاله بالنص.

أما المصطلح العربي المقابل (التناصية) فقد انبثق من (نص)

الفعل العربي الدال على الرفع والحركة والاستقصاء، وكلها أفعال تنقلنا إلى البعد الرأسي، وهي أفعال تشي بدور الفاعل. وتحمل هذه الصيغة علامات التداخل في صيغة (تفاعل)، ما يشير إلى تنوع وتعدد في التفاعل الذي يوجد في المصطلح لا في الجذر، بينما وجد التفاعل هناك في المصطلح وفي الجذر أيضاً.

لقد حددت المعاجم العربية ملامح من هذا فأشارت إلى النص باعتباره الإسناد إلى الرئيس الأكبر، وإلى أصل النص بوصفه منتهى الأشياء، ومبلغ أقصاها، وهو تعريف يتوافق مع محاولات البحث الدائمة عن صاحب النص الأول الذي تتصل به النصوص، ومن ذلك السعي الحثيث وراء صاحب نص بدئي، يمكن وصفه بالنص (الجنيني) والإغراق في محاولات تحديده؛ كان لذلك المسعى دوره الكبير في عدم الدقة في تلك العلاقات القائمة بين النصوص، إذا استثنينا علم العروض للخليل بن أحمد الفراهيدي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بدت تلك التحولات في الترجمة منسجمة مع التدرج الجديد في نقل المصطلح من عنصر إلى آخر من عناصر الاتصال الستة، حيث نقل اهتمام الدراسات النقدية من المؤلف إلى النص ثم إلى المتلقي. كان هم الدرس النقدي التركيز على المؤلف، وفي هذا السياق دعا ما يكل ريفاتير إلى التمييز بين ما يتصل بدور القارئ وما يتصل بالنص، وذلك في بحثه الذي عنونه بـ (دينامية التناصية الاستجابة الإلزامية للقارئ) «وحين نتحدث عن معرفة التناص، فإننا يجب أن نميز بين المعرفة الحقيقية للشكل والمحتوى لذلك التناص ومجرد الإدراك بأن تناصا كهذا موجود ويمكن تقصيه تدريجيا في مكان ما. ربما كان هذا الوعي كافيا لصنع تجربة أدبية لدى القراء، و يمكنهم من ذلك إدراكهم بأن هناك بعض الأشياء مفقودة في النص: فجوات تحتاج إلى التعامل معها، مرجعيات لاتزال مجهولة،

إحالات ترسم ترديداتها المتوالية في الشكل العام للنص الذي لم يكتشف بعد. في حالات كهذه يكون إحساس القراء بوجود تناص كامن كافياً للإشارة إلى الموقع الذي سيظهر به ذلك التناص شيئاً فشيئاً. هذا النوع من استجابة القارئ الأولية يحتم التمييز بين التناص والتناصية. فالتناصية هي شبكة الوظائف التي تعين وتنظم العلاقات بين النص والتناص»[17].

إذاً نحن أمام ثلاثة عناصر من عناصر الاتصال يمكن أن يتصل بها هذا المصطلح النقدي في صورة ما: المرسل والرسالة والمرسل إليه. فما يتصل بالمرسل (المؤلف) يندرج في إطار التأثير، وما اتصل بالرسالة (النص) يندرج في إطار التناص، وما يتصل بالمرسل إليه (المتلقي) يندرج في إطار التناصية، وهذا ما يجعلنا نعود لتلمس المفاهيم النقدية القديمة، ولكن ضمن التصور بالتركيز على المرسل إليه. وتبدو هذه الخطوة مهمة في التعرف على توضع ملامح من التناصية، لكونها فكرة قديمة في نقدنا العربي، في العنصر المتصل بالمؤلف، وهو أمر كان له آثاره التي سنلمح بعضاً منها. إن معرفة النقد العربي لظاهرة التداخل والتشعب في الكلام متعددة، لكن هذه المعرفة جاءت منصبة على المرسل، إذ أكدت على دور المؤلف ليس فيما ورد من مقاطع نقدية فحسب، ولكننا نلحظ ذلك في أسماء الحقول ذاتها، فالسرقات ووقع الحافر على الحافر وتوارد الخواطر والحفظ الجيد تعابير أولية انبثقت من التركيز على الذوات والاهتمام بهذا الجانب. إنها تستحضر المرسل وتؤكد على دوره الأهم.

يتحدد لدينا بعد ذلك سؤال الحقل النقدي القديم نفسه الذي كان مرتهناً إلى المؤلف، لنتجاوزه إلى الحقل موضوع التناول الذي يمكن وصفه بأنه مختلف، فبينما كان الشعر هو الحقل الذي اعتمدت عليه المفاهيم القديمة من سرقات ومعارضات وغيرهما، انطلقت دراسات التناصية من

الحقل الروائي مع باختين الذي كان يبحث عن المكونات النصية للرواية، ومع كريستيفا التي اعتمدت في دراستها لهذا المصطلح على مجمل دراسات باختين في الرواية، حيث أقامته على البناء الباختيني حول مفهوم الحوارية، وخصصت جهدها لتعميقه وفحصه، فانبثق منه كثير من المصطلحات الإجرائية الفرعية المتنوعة. وقد عدت كريستيفا رواية (جيهان دوسانتري) الرواية الوحيدة من كتابات «دي لاسال» التي تكون نسخاً وتجميعاً أو مراسلات سفر، أو رسائل مواساة، وهي حكايات تبنى كخطاب تاريخي، أو كفسيفساء لا متجانسة من النصوص. إن هذين المنطلقين يشكلان اختلافاً في التناول إلى حد كبير ويفضيان إلى تصورات سنعرض لها .

كان من المعتاد أن يتفاخر النقاد العرب القدماء بمعرفة ذلك النص الأول ويتنافسون في الكشف عنه بطريقتي الحفظ أو السماع بوصفهما وسيلتين لهما الدور الفاعل في حركة الثقافة آنذاك، إذ تزخر كتب الأدب العربي بالترويج لهاتين الطريقتين، فهذا «ابن الأثير» يسعد بتنبيه جمهور المتلقين حول شعر «ابن الخياط» معتمداً على حفظه لشعر المتنبي «وكنت سافرت إلى الشام في سنة سبع وثمانين وخمسمائة، ودخلت مدينة دمشق؛ فوجدت جماعة من أدبائها يلهجون ببيت من شعر ابن الخياط في قصيد له أولها: خذا من صبا نجد أماناً لقلبه، ويزعمون أنه من المعاني الغريبة، وهو:

أغار إذا آنست في الحي أنه ... حذاراً عليه أن تكون لحبه

فقلت لهم: هذا البيت مأخوذ من شعر أبي الطيّب المتنبي في قوله:

لو قلت للدنف المشوق فديته ... مما به لأغرته بفدائه

وقول أبي الطيب أدق معنى، وإن كان قول ابن الخياط أرق لفظاً،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثم إني وقفتهم مواضع كثيرة من شعر ابن الخياط قد أخذها من شعر المتنبي»[18].

إن التركيز على دور المرسل في النقد القديم، ومعالجة التجربة الشعرية قد أوجدا ما يمكن الاصطلاح عليه (تجزئة النصوص) في إطار (التناول الجزئي) الذي يركز على اقتباس ما، وهو السائد في أغلب المنقول إلينا ويوظفه ويصله بغيره من الشواهد الجزئية أيضاً، وقد ساعدت القصيدة العربية لكونها أبياتاً شعرية على هذه التجزئة. ويرى بعض الباحثين العرب قد أولوا العناية الكبرى للصنف الخاص من التفاعل النصي وهي أن يقيم نص ما علاقة مع نص آخر محدد. وتظهر هذه العلاقة من خلال البيت الواحد أو القصيدة، ويعود السبب في ذلك إلى أن تحليلاتهم كانت جزئية للنصوص وليست كلية، فالعلاقة بين النصوص لم يكن ينظر إليها من خلال النص في كليته. كان البحث عن الشاهد أساسيا في نمط تفكيرهم. وقد أدى ذلك إلى وقوع بعض الدارسين المعاصرين في ممارساتهم في التجزئة ذاتها التي تمت بتوظيف شاهد أو شاهدين من النص وعد ذلك من القراءة التناصية. ما جعل نظرتهم في تلك الممارسة تجزيئية وخاصة جداً، لذلك كان هم الباحث في البيت الشعري الذي يستوقفه أن يجد له نظيراً في خلفيته الأدبية والنقدية فيجد له علاقة بسابقة ويحدد نوع العلاقة، ويوجد لها مصطلحاً. يبرز لنا هذا بجلاء في حديثهم عن النص المحلل من خلال الصيغة التي حددها يقطين نحو:

قال الشاعر ...

ومنه قول الشاعر ...[19].

وقد تعددت ملامح هذه الظاهرة في التراث النقدي-ولو عدنا إلى ما

يراه القاضي الجرجاني في ذلك لأدركنا كيفية التناول لهذه الظاهرة «وقد أحسن أحمد بن أبي طاهر في محاجة البحتري لما ادعى عليه السرق قوله:

والشعر ظهر طريق أنت راكبه		فمنه منشعب وغير منشعب

وربما ضم بين الركب منهجه		وألصق الطنب العالي على الطنب

وإنما أقول: قال فلان كذا، وقد سبقه إليه فلان فقال كذا»[20].

يمكننا أن نستخلص من ذلك: إن العناية بهذه الظاهرة على المستوى النقدي قد شابها في أغلب الأحيان نظرة جزئية توسلت إلى أن تفتش في جزئيات النصوص وتبتسر بعضها، كما ترمي إلى محاولة التوصل اللاهثة إلى النص الأساس أو ما يمكن وصفه بالنص الأول (النص الفحل) الذي انبثق منه بنيان النص الجديد. إن هذا الاهتمام لدى النقاد العرب القدامى لم يكن نابعاً من تصور للنص الشعري كاملاً، ولكنهم اهتموا بالبيت الشعري المجرد الذي يوشك أن يختزل من سياقه أحياناً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويضاف إلى تلك المحددات السابقة محدد آخر ويتبلور فيما أضافه التركيز على المتلقي في النقد الحديث الذي يشير إلى علاقة أخرى، لا تكتفي بتأثير السابق على اللاحق، فالمفهوم القديم لا يؤثر على المفهوم الجديد فحسب، ولكن التأثير يمتد إلى تأثير الجديد على القديم، وعلى ذلك كان من الضروري أن تهتم التناصية بالتبادل بين النصوص الذي لا يكون في إطار علاقة أحادية الاتجاه، بل يمتد إلى علاقات أوسع وأشمل، إنه يمتد ليكون ذا اتجاهات مختلفة، حين نقرأ رواية سقيفة الصفا بعد قراءتنا رواية العصفورية سيكون ذلك صانعاً لمرحلة جديدة من التلقي.

تظل التناصية مصطلحاً حديثاً كان له التأثير على المصطلحات السابقة ذاتها، إذ كان له القدرة على خلق اتجاه قرائي جديد للسرقات الأدبية التي تناولها القدماء. وينطبق الأمر نفسه على المعارضات الشعرية

وغيرها من الأفكار النقدية في حقولها القديمة، ما يشير إلى كون التناصية مرحلة جديدة ينطلق فيها القارئ مع النص، وهذه المرحلة تمكنه من جعل النص مفتوحاً أمام اللاحق والسابق والمعاصر في علاقات تتجاوز الموافقة أو المعارضة أو السرقة.

الهوامش

1) انظر : مارك أنجينو : التناصية بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ترجمة محمد خير البقاعي، علامات،ج 18، مارس 1996م، ص 124-156).

2) Kristeva : Desire in Language A Semiotic Approach to Literature and Art, Translated by Thomas Gara, Alice Jardine, and Leon S .Roudies Columbia University Press, 1980. p 15.

وانظر: محمد عناني. المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، القاهرة، 1996م.(التناص).

3) John Lechte: Julia Kristeva, Routledge,London, 1990. P104.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

4) حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية بحث في نماذج مختارة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1997م. ص 10.

5) عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، دار سعاد الصباح،الكويت، 1993م، ط 2، ص 56.

6) عبدالملك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، علامات عدد1 ،مايو 1991م. ص 69-93.

7) صالح الغامدي: ملاحظات وتعقيبات على السرقات والتناص، علامات ع 2، ص 183-189.

8) صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة ألف، ع 4، 1984 ص 26-30.

9) محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي، الدار البيضاء، 1986، ط 2 ص 119.

10) رجاء عيد :النص والتناص، علامات 18 مجلد 5، ديسمبر 1995م. ص 175-208.

11) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990، ط 1، ج 3، ص 183.

12) عبدالرحمن السماعيل: المعارضات الشعرية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994م. ص 26.

13) سعيد يقطين: التفاعل النصي والترابط النصي، علامات ج 32، مجلد 8، مايو 1999م، ص 217-236.

14) تركي المغيض: التناص في معارضات البارودي، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد 9، عدد 2، 1991م، ص 85-154.

15) أحمد الزعبي: التناص التاريخي والديني مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية في رواية رؤيا لها، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد 13، عدد 1، 1995م، ص 169-200.

16) عبدالسلام المسدي: المصطلح النقدي، مطبعة كوتيب، تونس، 1994م، ص 121.

17) Michael Wortton, Judith Still: Intertextuality Theories and practices Press, 1990. Michael Riffaterre: Compulsory reader response. P 56-78.

18) ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1990م. ج 2، ص 346-347.

19) سعيد يقطين الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992م. ص 19.

20) القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ص 215.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

***

المداخـلات

يوم الأربعاء 1423/1/13هـ

الجلسة السادسة

■ المشاركون:

الدكتور/ عزت خطاب

الدكتور/ أحمد الطامي

الدكتورة/ لمياء باعشن

الأستاذ/ معجب العدواني


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ **أدارها: الدكتور/ أبو بكر باقادر**

مداخلة الدكتور/ عبدالله الغذامي

بحثك يا دكتور عزت خطاب يدخلنا في منطقة عجيبة وظريفة ولعبة دلالية خطرة. أما الدكتورة لمياء باعشن فإنني أثنى علي طريقة تجسيد الأفكار على ورق وأنصح نفسي أن نفعل هذا وأنا جربتها على الطلاب ووجدتها مثمرة جداً وعندي بعض القضايا فأنا أتفق معك في أن النقد الأسطوري في النقد العربي الحديث لم ينضج بَعد لكن الذي نضج وبشكل لافت هو التعامل مع الأسطورة مع الإبداع نفسه ولو تتبعناها عند

السياب مثلاً فقد بدأت الأسطورة عنده بداية بلاغية؛ الأسطورة مشبه به تأتي مصرح بها كأنها مشبه به ثم تحولت إلى أن تصبح الأسطورة رمزاً ثم زادت وأصبحت حكاية ثم زادت وأضحت تقمصاً فقمة التقمص أنشودة المطر. وكل من يقرأ هذا النص لا يشعر مثلاً على أنها مبنية على صورة عشتار بل إن الذي يحللها لا يصل إلى عشتار لكي يحلل؛ مع أن السياب تنائى على عشتار. فقمة الاندماج بين النص المبدع لشخص والنص الأسطوري القديم وكيف تقمصه. ويشير أيضاً إلى نضج في المثاقفة وفي تطور النص والدخول في عالمه هناك أيضاً ترجمة جبرا إبراهيم جبرا في جزء من الغصن الذهبي والأساطير التي تتعلق بالهلال الخصيب وجرى اعتقاد منهم أن هذه الأساطير غير عربية وسموا أنفسهم بالتموزيين؛ وكان جبرا إبراهيم جبرا مسؤولاً فعلاً عن التأثر المباشر عند الشعراء العراقيين واللبنانيين بهذا الفصل من الغصن الذهبي الذي ترجمه في وقت مبكر ثم علاقة السياب بأديث سيتول. وهذا له تأثير كبير جداً على تحولات السياب. وأعتقد أنك دخلت مدخلاً غاية في الأهمية؛ وأعتقد أن الدخول إلى هذه النقطة عبر الإبداع سيثري أكثر لأن النقد الأدبي العربي للأسف الشديد لم يستثمر النقد الأسطوري رغم محاولات كمال زكي وعلي البطل. أما معجب العدواني فقد أجاد في مسألة دخوله إلى مصطلح مفرد والتعامل معه وأنا عندي مشاكل عديدة مع ما ترجمته في كتاب الخطيئة والتكفير لم أطلع على ترجمة عربية سابقة واستخدمت تداخل النصوص وتابعني الدكتور شكري عياد وأيدها ثم ظهر مصطلح التناص وغلب على الاستخدام العام ولكن لو استقبلت من أمري ما استدبرت مما رضي بها الناس أو استعمل الموارِدة التي كانت عند ابن رشيق وأشيد بالدكتور الهدلق لأنه نبهني إلى هذا قبل سنوات وفعلاً الموارِدة أعتقد تحل إشكال كبير. القضية أن ستيفان قالت الكلمة المشهورة: «إن النص هو فسيفساء من النصوص» وهنا تدخل السرقات

وغير السرقات أي حضور واع أو غير واع سواء من المؤلف أو من المستقبل يحفزه على النص فهو كلام نهائي ولا نحصره؛ وهل هو السرقات أم لا أو مقابل لها هل هو مقابل للاقتباس والتضمين أم لا لأن أي حضور واع أو غير واع يقصد المؤلف تغير فصله إذا نظرت أنا كقارئ للنص وأستدعى هذا النص في ذهني أي شيء آخر والتداخل النصوصي أو الموارد؟! وإنني إثني على مجهودات الدكتورة لمياء في تتبعها للأسطورة وحركة دخولها.

الدكتورة/ ليلى زيان

بالنسبة للباحث معجب العدواني فقد لاحظت عدة معاني في تطور مفهوم التناصية؛ وتطور هذا المفهوم في الأدب العربي يتوازن توازناً متلاصقاً ما بين الأدب العربي والأدب الغربي.! وسؤالي: هل توازي حركات التناص في الأدب العربي مع الأدب الغربي تطور يمليه علينا الغرب أم هناك حاجة ملحة في الأدب العربي ينبغي أن نضيفها للمصطلح؟ وهل هي من محض الصدفة أن حدث هذا التوازن الذي حدث في الغرب؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدكتورة/ نورة الشملان

أود أن أسأل الدكتور عزت خطاب: هل يمكن للشعر أن يترجم مع المحافظة على جمالياته؛ والجاحظ يقول لا؟ سأترك هذه الإشكالية وأنتقل إلى نقطة أخرى؛ فأنا أود أن أقف عند ترجمة معاني القرآن وبالتحديد ترجمة المستشرقين؛ وأنا لست من الذين يقولون بأنهم يتعمدون تشويه الإسلام ولكن استناداً إلى ما قرأته من ترجمة بلاشير. أقول إن هذه

الترجمة تعتمد على الترجمة اللفظية متجاهلة المعاني الغزيرة التي تحملها اللفظة القرآنية وتقضي على بعض الأوجه الفقهية المنبعثة عنها. وهنالك أخطاء في الأسلوب من حيث التقديم والتأخير والحقيقة والمجاز والصور البلاغية التي وردت في القرآن نجد ذلك واضحاً عندما يفسر آية **﴿هن لباس لكم وأنتم لباس لهن﴾** يقول هن ثوب لكم وأنتم ثوب لهن. كذلك الآية السادسة من سورة المائدة وهي عن الضوء وترجمتها ترجمة حرفية أفقدها مقاصدها الفقهية ألا يعتقد الدكتور عزت إن مسؤولية ترجمة معاني القرآن تقع علي عاتق المسلمين الذين يجيدون اللغة. ؟ إنني أهيب بالنادي الأدبي النهوض بهذا المشروع وأعتقد أنه سيلاقي التشجيع المادي والمعنوي من قبل المسؤولين.

أما عن موضوع معجب العدواني عن التناص فأرى أن هذه الضجة التي أثيرت حول التناص هي صورة من تلقف النظرية الغربية ومحاولة البحث عن جذور لها في التراث القديم فتارة نبحث عن جدل للتناص والسرقات وتارة للاقتباس وتارة في وقوع الحافر على الحافر! ما العيب في أن يكون لدينا السرقات وأن يكون لدينا التناص!؟ أنا أعتقد أن ذلك من وجوه التبعية وتقديس ما لدى الآخر.

الدكتور/ حسن البنا عز الدين

التعليق الأول لبحث عزت خطاب أن ترجمة الشعر تبدو لدى معظم الناس ضرب من المستحيل وقد حدث ذلك مع أستاذة إيطالية في جامعة روما حيث ترجمت الشعر الصقلي إلى اللغة الإيطالية حرفياً أولاً ثم أعطته لبعض الشعراء الإيطاليين وترجموه بأسلوب شعري لكنهم صدموا عندما قرأوا الترجمة الأولى لأنهم وجدوا الشعراء العرب يخاطبون المحبوبة

بأسلوب مذكر فظنوا بالشعراء العرب الظنون. وهناك ترجمات كثيرة للشعر العربي القديم باللاتينية والفرنسية وبلغات أخرى.

الدكتورة/ أميرة كشغري

سؤالي موجه إلى الدكتور عزت خطاب باعتبار أن مجال الترجمة من المجالات المشتركة بين لغتين فالترجمة كمفهوم ودراسة أمامها كثير من المشاكل والمصاعب. فإذا قلنا إن عملية الترجمة تتعامل مع اللغة واللغة شبهها بجزيء والتي تشده العديد من القوى مثل لغة المفصل ولغة الهدف ومن ضمنها أيضاً الكاتب والقارئ والتقاطع تزيد هذه الصعوبات إذا نظرنا إلى أن الترجمة الأدبية التي ركز عليها الدكتور عزت خطاب تختلف عن الترجمة غير الأدبية فاللغة في الترجمة غير الأدبية تستخدم لأغراض اتصالية بينما اللغة في الخطاب الأدبي تكون أكثر وضوحاً؛ في الخطاب الشعري تستخدم أغراض أخرى غير الاتصالية ألا وهو التأثير حيث تقوم اللغة هنا بوظيفة ثانوية لا تتحدث عن عالم واقعي إنما تتحدث عن واقع خيالي؛ من هنا يحضرني تشبيه العالم جرين للترجمة بالملاحة لأنها تربط بين شاطئين ولكن على الملاح أن يدرك أنه سوف يرسو على أرض جديدة. بالرغم من التشابه وبالرغم من النص الموازي. وسؤالي عن النص الموازي كما يقول عزت خطاب لا أدري هل بالإمكان أن نطوع النص الموازي وننظر إلى النص المعادل بدلاً من النص الموازي؛ لأن مبدأ المعادل الثقافي الآن هو الأساس الفلسفي لعملية الترجمة؛ فالكثير من علماء الترجمة يلجأون إلى المعادل كأساس موضوعي. وهناك اتجاهات ثلاثة في المعادل منها الاتجاه اللغوي وهو الذي يعتمد على توليد جمل نحوية في لغة المصدر مقابلة للغة الهدف، وهناك الاتجاه الثقافي. وأعتقد أن نيو مارك الذي يدعو إلى ملء الفجوات الثقافية قد يحل الكثير مما طرحه الدكتور خطاب بالنسبة للمتحدث وبالنسبة إلى مثل اللؤلؤة والقمرة

وبالنسبة للترجمة تتركز في قدرة المترجم على ملء هذه الفجوات الثقافية وإعادة صياغتها.

الدكتور/ أحمد جاسم الحسين

الدكتور أحمد الطامي هل هذه التصريحات التي جاءت عن الشاعر صلاح عبدالصبور هل ربط هذه الأقوال بالكثير من الأفعال؟ كنت أتمنى ولو شاهد يأعبر عن مدى هذا الارتباط.! أما الدكتورة لمياء فيما يخص المنهج الأسطوري؛ يبدو لي أن هذا المنهج والعمر القصير؛ يبدو لي أنه لا يمكن تطبيقه إلا علي عدد قليل من النصوص وذلك هو الذي أثر في عمره قياساً للبنيوية أو غير ذلك. وأود أن أسأل أحدهما عن الفروق بين التذكير الأسطوري والأسطرة والأسطورة وهل اطلعت على كتاب «شعرنا القديم ونقدنا الجديد»؟. وأحط رحلنا عند الصديق معجب العدواني وأسأله: ما مدى صلة التناصية بالتفكيك وأيضاً ما يطرح من علاقة السرقات بالتناص؟ وأظن أن السياقين مختلفان فالسرقات طرحت في أجواء بلاغية معيارية؛ أما التناص فقد طُرح في ضوء النقد الحديث بما عرف عنه من تحليل وتوصيف، أعتقد أن التناصية تطرح مسألة الموقف في النقد العربي وهي موضة مفيدة.

الدكتور/ محمد الهدلق

تعقيبي علي ما طرحه الدكتور الطامي حيث إن كل ما ذكره يتفق مع ما عرف عن الشاعر صلاح عبدالصبور وعن شخصية عبدالصبور اللطيفة؛ لكن هناك أمران وهو أنه استسخف الشاعر بشاراً وتجديده مع أن بشاراً يشبه بعض شعره في طريقته ما هو موجود عند أبي نواس الذي

أعجب به ولم ينفر من أبي تمام. وبالنسبة للأستاذ العدواني وإن كنت أستغرب لِمَ لَمْ يعرج على ما ذكره ابن طيفور بخصوص السرقات التي ذكرها الحاتم في حلبة المحاضرة لأنه تحدث عن السرقات وأنا أعتقد أنها تدخل في مفهوم التناص. لكن المشكلة هي في مصطلح السرقات وهو مصطلح أضر بذلك المنهج الذي هو منهج الاستفادة من الآخر فهو أورد مصطلح يصلح أن يكون مصطلح التناص لأنه قال إن الشاعر الحريص الذي لا يريد أن يأتي بشيء من الآخرين لا يمكنه أن يسلم من ذلك حتى وإن خلص النية وأفلت من شباك التداخل. هذا وصف العبارة وهو لا يعد سرقة في العرف الاصطلاحي لأنه قد أضاف من ناحية المعنى والصياغة وهذا ليس عيباً.

الأستاذة/ عائشة جلال الدين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من قلب الشعرنة والسيسنة والتأويل والتناص وقراءة النص تنطلق مداخلتي؛ التي أحاول أن أقرأ فيها اللغة الجديدة حيث مازال الدكتور الغذامي يبحث عن جملة العصر الثقافية وبعد أن حدد أحد المشاركين الأفاضل مفتاح العصر الجاهلي وكانت جملة (قفا نبكي) أجد أن جملة العصر الجديد هي (محاربة الإرهاب) التي صنعت نسقاً ثقافياً سريعاً تم تسويقه سياسياً وأدبياً وعسكرياً حتى غدا بذرة خصبة ستجنى ثمارها عن قريب، ومن خلالها نجد أن الخطاب هناك وخاصة عند بوش مثلاً قد استفاد من معطيات التراث فترجم خطب بروتس وقاتله في عملية التبرير للقتل عند كل منهما ليصل إلى نتيجة الموت لبروتس فقد كانت خطبة القاتل في جمهوره بما معناه لقد كان الإمبراطور قد أسر إليه بأنه سيمنح الشعب كل ما في خزائنه وكاد ذلك يحدث لولا أن قتله بروتس وهي جملة تشبه إلى حد كبير جملة بوش! فلولا الحادي عشر من سبتمبر لكان

للقضية شأن آخر كما أن الشعب الأمريكي تماهى مع جمهور بروتس وقاتله في التصفيق والتهليل والهتاف (الموت لبروتس) تناص بأدوات جديدة خرج من قلب الرواية التاريخية، فلماذا تشمر قراءاتهم التراثية الجمل الثقافية المفيدة المقنعة سريعة النتائج بينما مازلنا نقرأ الحب كصورة للذل وهو الحد الثاني للسكين وأغفلنا الحد النافع فهدمنا جداره، جدار الفحولة والبطولة، نحن نقرأ الحب ذلاً حينما قتلت السياسة الشقراء سياستنا بالحب والهوى والغرام فتضخمت الشقراء بجنون غرام السياسات العربية والإسلامية وأذلتنا (يا من هواه أعزه وأذلني) بينما الحد الثاني (أذلة على المؤمنين أعزة علي الكافرين) وإذا نظرنا إلي معطيات التأويل عندهم نجد أن اليهود هم أكبر المستفيدين من تعدد القراءات النصية والتأويل والتفسير فأطلقوا عبارات النص المنفتح مثل الأرض مقابل السلام.
سؤالي: كيف نكتب النص؟ هل ينبغي أن نقتل القمر لأنه يصنع الذئاب لمجرد أن يفهمنا الآخرون؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدكتور/ عوض الجميعي

إن مداخلي ستكون مع الدكتور عزت خطاب والحقيقة جاءت تتويجاً لحوارنا منذ البدء وقد أثارت فينا شجوناً وفتحت أبواباً للحوار والنقاش كما فتحت جروحاً نعيشها منذ أحداث الحادي عشر من سبتمبر فقد أصبح بيننا وبين الغرب اختلاف كبير جداً في تحديد المصطلح والمترجم باللغة العربية وما هو موجود باللغات الأوروبية الحديثة نجد عنتاً وصعوبة في تحديد المصطلح.

وعن مسألة النص الموازي وهذه معضلة الحقيقة في الشعر وكذلك في ترجمة القرآن الكريم لكن سؤالي: هل المترجم مع أنه يحاول أن يكون

متمسكاً بالأكاديمية والأمانة العلمية هل يخون النص بمجرد أنه لا يجد الكلمة المناسبة لهذه الأمور؟

أما الدكتورة لمياء باعشن فلا أعتقد أنها من يزعم أن العقلية العربية عقلية جامدة هامدة ومدمرة لأن ليس لديها تقنية عربية! ثم كيف نزل القرآن على هذه العقلية؟ أما أحمد الطامي فأسأله ما قيمة الشعر القديم في عصرنا ومستقبلنا؛ هل هو صلابة الجذور فقط؟

الدكتور/ جريدي المنصوري

بالنسبة للحديث عن السرقات يستهلكه الجانب الخلقي للمصطلح فلهذا كأنما المعاني ملك لشخص كأنما هناك نسق وتاريخ لسلالات كأنما هناك نسب للمعاني سلالات المعاني هناك ملكية حتى وجدنا الاعتداء على بنات الأفكار كالاعتداء على بنات الأبكار الخلق هناك يعني السرقة وما السرقة وجانب السرقة نجد الفرزدق يقول خير السرقة ما لا يجب فيه القطع! يقصد سرقة الشاعر ونحتاج إلى تحرير المصطلح من حمولاته الخلقية لنصل به إلي ما يمكن أن يفيد بعيداً عن هذه المنطلقات التي تأسره وتعيده في دائرة ضيقة لا يخرج منها إلى فضاء الشعر.

الدكتورة/ سلوى عرب

نحن نحتاج إلى ترجمة العلوم والآداب وننتظر ولادة المركز العالمي للترجمة الذي وُعدنا به إن شاء الله. وسؤالي تكررت كلمة اللازمة والمعروف أن اللازمة هي الكلمة التي تلازم المتحدث لا شعورياً فهل إذا كرر الشاعر الكلمة وهو قاصد لها تسمى لازمة. أما الدكتورة لمياء فقد أجادت وأحسنت في بحثها.. والدكتور الطامي فقد أحسن في تقديمه لوجهة نظره عن صلاح عبدالصبور ولكن كان بودنا أن نستمع إلى وجهة

نظر الدكتور أحمد الطامي وموقفه من هذه النبرة وتقويمه لها. أما الأستاذ معجب العدواني فأنا أضم صوتي إلى صوت الدكتور الغذامي بشكري على إمتاعنا بمصطلح التناص.

الدكتور/ حمود الصميلي

دكتور عزت خطاب موضوعات الترجمة والنص الأدبي والقرآن ستبقى نسبية والوصول بها أمر صعب إلا أن الترجمة القرآنية يمكن بذل الجهود الجبارة والوصول إلى ترجمة إذا تضافرت الجهود باعتبار أن القرآن نص ثابت أي لا يزيد ولا ينقص بينما الشعر تتجدد قصائده ولذلك الأمر فيه صعب إلا إذا اقتصر على البعض دون البعض الآخر وفي القديم مثل هذا النص الذي يحمل حمولات متعددة تكون ترجمته صعبة جداً فالمتنبي عندما أسمع قوله:

كأن العيس كانت فوق جفني   مناخاة فلما ثُرْن سالا

فترجم إلى ملك الروم فقال هذا شاعر مجنون مع العلم أن المتنبي يعبر عن البيت باللغة العربية.. أما معجب العدواني فيبدو لي أن السرقات القديمة الذي دعا إلى هذه التسمية أمران الأمر الأول اللفظ والمعنى باعتبار أن المعاني سبق إليها الأقدمون وهو رأي غير سديد وأن من جاء بعدهم جاء عالة عليهم فلذلك كل معنى تقارب مع المعنى السابق يعتبر سرقة أما الأمر الثاني وهو تحامل بعض النقاد على بعض الشعراء كتحامل الأصمعي علي الفرزدق عندما اعتبر تسعة أعشار (9/10) شعره سرقة. وبين المرزبان أن هذا تحامل واضح. وجاء بعده نقاد وأسموا هذا الشيء بالأخذ الحسن والأخذ القبيح ومصطلح التوارد الذي أعجبني؛ وأتمنى أن يكون بدلاً من كلمة التناص.

الأستاذة/ الجوهرة المعيوف

سؤالي عن ورقة الدكتور معجب العدواني: إذا كان هناك ما يشمل موضوع السرقات؛ ما هي الحدود التي انطلق منها الباحث عندما عدَّ ما أطلق عليه القدماء سرقات خاصة؛ وأننا نجد أنفسنا أمام بيتين من الشعر لا يتطابقان في كلمة واحدة! وهل يمكن أن تنسخ نظرية التناص يوماً ما مصطلح السرقات الشعرية التي دأب القدماء على تقصيها ورميها في مؤلفاتهم؟ أما الدكتور عزت خطاب فأقول له هل لنا أن نربط بين صعوبة تحقيق الترجمة الصحيحة أو التي تعطي أقرب حد من المعنى وبين نظرية المعنى عند الجرجاني التي تنظر إلى تآلف جزئيات الصورة لإظهار الصورة الكلية للبيت؟

الدكتورة/ سعاد المانع

بالنسبة لما ذكره الدكتور عزت خطاب في قصيدة غازي القصيبي فكرة ترجمة يا لؤلؤتي السمراء، ما هو المقصود بها؟ وفي تصور أي أن هناك في اللغة تمازجاً بين المجازي والحقيقي يا لؤلؤتي السمراء هنا يمزج بين الفتاة السمراء وفكرة اللؤلؤة مجازاً. ونتذكر بيت المتنبي الذي يتحدث فيه عن كافور فيقول (**شمس مضيئة سوداء**). وقطعاً لا توجد شمس سوداء ولكن فكرة تجلي الحقيقة مجازي بالنسبة للقمر؛ إشارة الدكتور خطاب حول كيف تأثرات القمر في اللغة الإنجليزية التي تعتمد تذكير القمر وفي اللغة العربية التي تعتمد على تأنيث القمر. وهنا يأتي إلى ذهني فكرة علاقة التأنيث. أما النسبة لورقة الدكتورة لمياء باعشن، فأود أن أعلق أنه عندما قدمت حديثها عن نقد الأسطورة أشارت إلى ما ورد عند العرب وما تناولوه من دراسات وهي في تصوري تشير إلى مشكلة عامة عند الدارسين الذين يتناولون ما ورد في النقدية الحديثة في الغرب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويطبقونها. هذه المشكلة تنبع من أن هناك كثيرين ممن يتحدثون عن هذه الدراسات لا يجدون أصولها ولا يعرفون أساسها ويأخذون المصطلحات الرنانة ويقيمون عليها دراسات. هذه المشكلة عند الدارسين الذين لا يستطيعون الاتصال بهذه الدراسات في مصادرها الأصلية وما ينتج عن مثل هذه الكتابات المتسرعة وبذلك نزيد الجهل المركب في الدراسات التي تتناول أدبنا وهم في الحقيقة لا يعرفون.

الدكتور/ ناصر الرشيد

موضوعي فيما يتعلق بالمصطلح وأن كثيراً من المصطلحات التي نستخدمها لم تتحدد بعد! نحن نقرأ بمصطلح غربي يخرج بينما هو لدينا وانبثاقاً من قيمنا وثقافتنا فنحاول أن نستخرج ذلك المصطلح وأن نقربه إلى ذوقنا وفهمنا وقد أخذناه من تلك الثقافة لنزرعه في ثقافتنا دون أن يحمل في الحقيقة بذور تلك الثقافة ثم نعرضه عرضاً غير مقبول بينما عندنا ما هو مثيل له مثل أن القمر، الشمس هي رموز لمذكر ومؤنث وفي الشعر العربي وجد أن القمر يرمز مرة مذكر ومرة يرمز مؤنث والشمس يرمز بها للمؤنث وللمذكر وإننا نستورد مفاهيم نطبقها على ثقافة العرب. وأظن هذا ينطبق على مصطلح التناص الذي أشار إليه الأستاذ معجب وهو يفهمه مثل وقع الحافر على الحافر ومعناه النص والنص هو الغش ووقع الحافر على الحافر سواءً هذا التناص اشتمل على جميع ما نريد من معانٍ أم لا نريد، هذا أمر آخر! فهل السرقات تدخل ضمن التناص والاقتباس.

الدكتور/ منصور الحازمي

كثر المديح للدكتور عزت خطاب وهو صديق وهو أول معيد تبتعثه

جامعة الملك سعود إلى الخارج فهو كان خارج البلاد منذ نصف قرن وأنا أشك أنه قد عاد إلينا، وعن النص المترجم فأنا أقترح عليه أن يسميه النص الإبداعي المترجم؛ ويخطر على بالي النص الإبداعي المترجم نص موازٍ للنص الحقيقي وأنه أحياناً تكون القطعة المترجمةنصاً موازياً أو نصاً أجمل من النص في الأصل.. تحضرني رباعيات الخيام وقد ترجمها وديع البستاني وإبراهيم العريض لكن لم تبلغ ترجمته ما بلغته ترجمة أحمد رامي. والسؤال الآخر هل يجوز للشاعر أن يترجم نصه بنفسه؟ وأنا أعتقد أن غازي القصيبي قد ترجم نصه بنفسه لأنه أصبح اتجاهاً لبعض الشعراء أن يترجموا لأنفسهم أو أن تترجم قصائدهم إلى الأدب الأجنبي ومنها محاولات من إبراهيم العواجي وحسن قرشي وكلمة أخيرة أنا أعتقد أننا سمعنا نصاً موازاً سمعناه إبداعياً من الأخت عائشة جلال الدين فكان تعليقها محل إعجابنا وهو نص إبداعي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدكتور/ عبدالله الفَيفي

أنا منشغل بأطروحة الدكتورة لمياء باعشن فقد تفضل عن رصد للأسطورة في النص الأدبي ورصد للمنهج الأسطوري في دراسة النصوص. وواقع الأمر فيما يتعلق بالجانب الأول قد بدأ منذ بدايات القرن الماضي وهو يمثل عقدة عربية حيال ما روِّج له بعض المستشرقين بالمقارنة بين الجنس الآري والجنس السامي ومزاعم معروفة لريناد وجوستاف ليبون في المقارنة بين الجنسين وهي لعابية ولها المنحى العنصري الذي بات اليوم يعد من سقط القول. هذا الملتقى قد يفترض أن الأسطورة مؤشر على الحيوية الإبداعية والخيالية وهذا يعني أننا اليوم أقل ذهنية وخيالية من العصور البدائية الغائبة. وهذه المصادرة تتعامى عن أن العرب لا يقل في آدابهم عن الأمم الأخرى إلا إذا شئنا أن نقيسهم باليونان ونصر على هذا القياس

وعلي المطابقة بين ما عند العرب وعند الآخرين؛ لكن هذه العقدة من النص في النص العربي ظلت تلاحق العرب لأن هذا نوع من التعويض عن العجز العلمي لادعاء التفوق أو ملاحقة أو مواكبة أسطورية فطفق الشعراء من استدراك ما فات العرب وذلك ما حدث في المسرح الشعري والملاحم مع أن الملاحم كانت قد انتهت وظهرت هذه المحاولات منذ مطلع القرن العشرين وتجارب السياب في توظيف الأسطورة تدخل في هذا الباب ولكنها جاءت على سبيل الأسطوري الشعري بالمعنى الصحيح. حتى ما أشار إليه الدكتور الغذامي حول توظيف أنشودة المطر وتوظيفها في صورة عشتار ومحمود درويش هو الذي انتقل بالأسطورة إلي توظيفها الحقيقي.

الأستاذ/ حسين دغريري

ألا ترى يا دكتور عزت خطاب أنه كان بين اللغتين تقارب في السعة والدلالة يمكن أن تتخطى كثيراً من هذه العوائق التي تحدث في النص الموازي والترجمة التي قدمت شعر إقبال يبدو أنه نجح لكونه مبدع. أما الدكتورة لمياء باعشن فإن الأسطورة بنية فكرية بعيدة عن فكر الإنسان العربي مهما حاولنا أن نقحمها ونقول إن هناك أساطير في الشعر فهذه البنية غريبة عنه، ونرى أنه من العيب أن نقول إن شعرنا العربي ليس فيه أسطورة ونحاول من خلال هذا النقص أن نتلمس أساطير قد تكون خيالية فالأسطورة خاصة بعد الإسلام الذي قدم حقائق يقينة للإنسان العربي.

الأستاذ/ عبدالرحمن المحسني

بالنسبة للدكتورة لمياء باعشن؛ حينما بدأت في الشعر العربي

ووضعت أدباء المهجر وجماعة أبوللو وحركة الديوان والتموزيين فهل هذا الترابط له فلسفة معينة عندك، إذا كان النظر إلى التنظير والاستخدام؛ فهذا حق؛ وإن كان للتراكم الزمني فالواقع أنه من تلقف الأسطورة؛ وهذا عليه علامة استفهام. لكن أعتقد أن جماعة الديوان هم أول من تلقف الأسطورة.

ردود المشاركين على المداخلات
الجلسة السادسة



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدكتور/ عزت خطاب

الواقع أنني لم أقرأ الورقة كاملة وهي تحمل قضايا مثيرة ولكن دعوني أبدأ بالمرجعية التي استخدمتها في الورقة وكثير من القضايا التي أثيرت، قضايا تقليدية مثل هل ترجمة الشعر تحافظ على جماله؟ وهل الترجمة خيانة؟ ومثل هذه القضايا عندما تثار نجد أن هذه الدراسات لم تصل إلى أي نتائج جيدة وإنما وصلت إلى طرق مسدودة ولذلك فالجماعة الذين شقوا طريق جديد برئاسة زوهر عن دراسات الترجمة ابتعدت عن هذه القضايا وعنت بقضايا جديدة، منها قضية النص الموازي.! أنا أتفق مع الدكتور الحازمي، فالنص المراد به هو النص الإبداعي وليس النص غير الإبداعي. وأنا لم أتطرق إلى القرآن الكريم ولكن في المرجعية تلك؛ قيل إن النص الديني هو النص القاطع الذي لا يمكن أن يكون له نص مواز. هذا

القراءة وسلطة النموذج في تراثنا النقدي

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

صالح زيّاد الغامدي

إذا ما نظرنا إلى نص شعري أو أدبي، بوصفه نموذجاً أو مثالاً، فإن العلاقة به، معرفياً، تجاوز المستوى التجريبي إلى المستوى المعياري، حيث يستحيل مركزاً ويشكل، بالتالي، سلطة تتحكم في القيمة والمعنى واللغة والتجربة. إنه سلطة لأنه أصبح تجسيداً، افتراضياً، للمثال أو النموذج، من حيث إن كل مثال أو نموذج معنى مكتمل بذاته. واكتمال النص وتمامه هو ما يصعد به من المستوى التجريبي الذي يعني التحقق النوعي والجزئي والهامشي والناقص، إلى المستوى المعياري، فيغدو كلاً تاماً مكتملاً، وبذلك يشكل وحدة متعالية على الواقع، إذ هي كل الواقع ولكن الواقع ليس هي، ووظيفتها، من ثم، قياسية تجاه الواقع الذي يتنزل منها منزلة الهامش من المتن، والصدى من الصوت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العلاقة بين النص الشعري أو الأدبي والقراءة، هي، في هذا المستوى من سلطوية النص وسطوته النموذجية، علاقة تناف وتناقض وجودي، وذلك أن النص المتسلط هو نص مستبد بمعناه، سواء كان هذا المعنى هو مقصد مؤلفه، أو مرجعية واقعه، أو قيمة الكمال والصحة والجمال في معايير بنائه. فالاستبداد بالمعنى هو انغلاق النص عليه بما يجعل النص تالياً له ووسيلة إليه. وعلى هذا فإن النص الأدبي لا يكتمل ولا يتم معناه، إلا لينفي القارئ عن حدوده، أي أن علاقة القراءة بالنص هي علاقة تلازم على المستوى التجريبي وليس المعياري، والرمزي وليس الإشاري، والجمالي وليس النفعي. فالنص لا يتحقق، دلالياً، إلا بالقراءة التي تحيله إلى حياة، وتؤسس له قيمة من خلال التجدد الذي لا يجمد في

صيغة، ولا يُطوَّق بمعنى. هكذا تخترق القراءة - بما هي نسبية فهم وقيمة - سلطة النص النموذج، لأن هذه السلطة قيد على الحياة وعلى الوعي.

ما مدى السطوة، التي مثّلها - إذن - النموذج النصي الشعري، على حجم وفعل القراءة النقدية في تراثنا؟ كيف مثّلت علوم اللغة الوعي بتلك السطوة؟ ما مقدار الفعل الذي جسدته اللغة في الوعي النقدي العربي؟ وهل في نقدنا القديم ما يجاوز النموذج والجزء والخصوص إلى رحيق الشعرية التي تذيب ما يطوّق النصوص من فردية ومقصدية ومعيارية؟!.

هذه الأسئلة هي ما عسى أن يكون مقصد المعاينة والتأمل، التي آمل أن تثيرها هذه المقاربة، في علاقة الكينونة بين القراءة النقدية - من حيث هي، إجمالاً، طريقة للفهم، ومستوى من التأويل، للنص - وسلطة النموذج النصي الشعري في تراثنا النقدي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* * *

متوالية القراءة والتكرار والنمذجة

إن تراثنا النقدي، مثلما هو تراث النقد في الآداب العالمية كافة، قمين بالتأمل في ما يبرهن على هذه العلاقة التي تؤلف القراءة إلى النص، في مستواه الجمالي والتجريبي. ذلك أن المؤلفات العديدة التي تركها القدامى لم تقف عند حد، فظلت تتوالى إلى عصرنا الحديث دون كلمة فصل تعلن أن نص الأدب قد انتهى، وأن فلاناً بعينه قد ختم الحقيقة. ورغم الضعف الذي اعتور بعض الفترات أو لدى بعض المؤلفين حيث اتخذوا، فقط، طريق الشرح لبعض الكتب البلاغية، فإن تعدد

الشروح، وتوالي شروح الشروح، وتلخيص الملخصات، والتكرار، علامة على افتعال القول والرغبة في فعل ما للقراءة تتحقق به كينونة معينة للقارئ/ الشارح ، هي في النهاية معنى لم ينفذ بعد، لأن الإنسان فيهم لم يمت، وإن ظل معلق الوجود إلى حد ما.

هذه الكتب التي تخلص للشرح والتلخيص هي الوجه المرادف لخيط التكرار بمستوياته التي تطول الرؤية والعبارة، والموضوع والموقف، في نسيج كتب نقادنا القدامى، والوجهان معاً (الشرح والتكرار) علامة، من جهة أخرى على الانضواء تحت سلطة نص نموذج (من الشعر القديم). وهنا يواجهنا سؤال (المعيارية) و(الوصفية)، لا بوصفهما موقفين معرفيين، فقط، من النص والمعنى والإبداع، بل بوصفهما منهجين في إعادة إنتاج النص والمعنى وتثمين القيمة الإبداعية والجمالية والوظيفية للإبداع. فسلطة نص إبداعي على قارئه تعني تأسيس النموذج ، والنموذج المؤسس هو معيار للقيمة، والقيمة، بعدئذ هي مقدار التمثل والاتباع والتقليد . إنها الوجود لحساب آخر يعيش في الماضي لا في الحاضر، وفي الذاكرة لا في المكان، وفي الخطاب لا في التجربة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومهما يكن من أمر فإن النص لا يملك أن يؤسس ذاته نموذجاً، إن كيفية القراءة له ومقدار استخدامه أو خدمته، أدبيّاً، هي التي تصنع نموذجيته. وكما أن الكتابة فعل اختيار وتركيب، فإن القراءة، هي الأخرى، نسج لـ (المدلول) بالاختيار والتركيب ولذا يقول آيزر Wolfgang Iser: «مع كل النصوص الأدبية يمكن أن نقول إن القراءة هي ممارسة انتقائية، والنص (الاحتمالي) هو - مطلقاً - أغنى من أي تحقق فردي له»[1]. ولقد كانت قراءة (النص القديم) في تراثنا قائمة على هذا الأساس الذي يؤسس من ذلك النص نموذجاً، باختيار وتركيب نمط دلالي، يحصر بعض النص القديم بين مزدوجين، ويصعد به من المستوى التجريبي

الذي يعني التحقق النوعي والجزئي والهامشي والناقص، إلى المستوى المعياري، ليصير كلاً تاماً مكتملاً وبذلك يشكل وحدة متعالية على الواقع.

خذ مثالاً، لذلك، ما صنعه أبو هلال العسكري، تحت عنوان: «التنبيه على خطأ المعاني وصوابها ليتبع من يريد العمل برسمنا مواقع الصواب فيرتسمها، ويقف على مواقف الخطأ فيتجنبها». حيث يورد أبياتاً، من الشعر القديم، مصوِّباً ومستحسناً بعضها، ومخطِّئاً ومستهجناً الأخرى. يقول، مثلاً:

«ومما أُخِذ على امرئ القيس قوله:

فللسَّوْطِ ألْهُوبٌ وللساق درَّةٌ ... وللزَّجْرِ مِنْهُ وقعُ أخْرَجَ مُهْذِبِ

فلو وصف أخسَّ حمارٍ وأضْعَفه ما زاد على ذلك، والجيدُ قوله.

على سابحٍ يعطيك قبل سُؤالِهِ ... أفانينَ جَرْيٍ غيرَ كزٍّ ولا وان

وما سمعنا أجود ولا أبلغ من قوله: أفانين جري»[2].

هكذا أصبحت الصفات جاهزة للأشياء، وأصبحت التجربة الإنسانية نمطاً محدوداً في تصور، ومصكوكاً في عبارة، من خلال القولبة لأجزاء من النص القديم ونمذجتها. حين نقول - إذن - سلطة النص القديم، نعني هذا الاختزال والتجريد الذي عنونه القدامى بمسميات دالة من مثل: طريقة العرب، والمألوف، ومذهب المتقدمين، والأوائل والسابقين، والقدامى... ليكتسب التجريد والاختزال مشروعية سند، ومرجعية توثيق.

النموذج وحجاب الحقيقة النصية

ولا ريب أن سلطة القديم ظاهرة، بصريح العبارة، وبالمرامي والمضامين التي تشير إليها الأمثلة والأحكام والاختيارات، في كتب

نقادنا القدامى، فابن قتيبه - مثلاً - يقول: «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزل عامر أو يبكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي... الخ»[3] والآمدي يحصر الشعر عند أهل العلم به في «حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله»[4] حيث يغدو المعتاد هو طريق المعنى، وأن تعتاد أمراً يعني أن تسبق لك معرفته والتآلف معه أومع مثله. و«أشعار الأوائل» و«مذهب الأوائل» و«طريقة العرب» و«ما نطقت به العرب» و«عادة العرب» و«ما سُمِع عن العرب»[5]. هو مدار التحبيذ ومناط الحسن والجودة في أحكام الآمدي.

أما ما كانت العرب تستحسنه أو تستهجنه وتأتيه أو تدعه في أمر الشعر، كما رأى القاضي الجرجاني [6]. واشتداد المحنة على الشعراء، في زمن ابن طباطبا الذين «سُبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة»، حيث لا يُقْبَل منهم ما يأتون به مقصراً عن معاني السابقين[7] وما آلت إليه طباع الناس - في رأي حازم القرطاجني - «وقد تداخلها من الاختلال والفساد أضعاف ما تداخل الألسنة من اللحن، فهي تستجيد الغث وتستغث الجيّد من الكلام ما لم تُقْمَع بردها إلى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية، فيعلم بذلك ما يحسن وما لا يحسن»[8]. كل ذلك مثال واضح على السلطوية التي يمثلها النص القديم على قراءة نقادنا القدامى وقد اتخذت هذه القراءة ذاتها مركزاً لا يفصل الخالفين لها عن السالفين فقط، بل يكاد يفصلها هي كفاعل معرفي عن الزمن.

لم يعد النص القديم، هنا، إلا: المعتاد، المألوف، مذهب الأوائل، طريقة العرب، عمود الشعر، والطبع السليم... الخ. بمعنى أن النص أُختزِل

إلى ما أريد له (أو منه) أن يكون نصاً. هذه الصفات التي توالي مقصداً واحداً بألفاظ مختلفة أصبحت حجاباً عن الحقيقة النصية في وجودها الشعري وليس البلاغي، والجمالي وليس العملي، والانفعالي وليس العقلي. والمشكلة، كما يبدو، تنبع من تصور الكمال في النص لا النقص، وكل وهم للكمال يُنتِج هيمنة واستبداداً يتوارى معه الطموح إلى الحقيقة والتشوف لها والتواضع من أجلها.

المعرفة اللغوية خارج الزمن

قراءة النص، من زاوية وقوعها تحت سلطة النص القديم في تراثنا، هي التي أنشأت علوم اللغة لتخدم النص لا المدلول، واللغة لا الفكر، واللفظ لا المعنى. ولهذا يقول الجابري: «فلم يكن البيانيون (= المعنيون بدراسة اللغة والاستدلال بها) على اختلاف نزعاتهم وتنوع اختصاصاتهم، يشغلهم السؤال: كيف نفكر؟ إن السؤال الذي كان يملك عليهم كل حقل تفكيرهم هو: كيف البيان؟، كيف نفسر الخطاب المبين، وما هي شروط إنتاجه؟ أما عملية التفكير نفسها، أما علاقة الفكر باللغة فذلك ما لم يكن يدخل في مجال اهتمامهم»[9]. أي أن الفكر قولب في اللغة، وحوصر في وعائها وصارت اللغة في نظرهم - كما يضيف الجابري - «لا وسيلة للفكر ولا مرآة له، بل صارت وعاء يؤطره ضمن قوالب ومقولات لغوية»[10]. ومن ثم أصبحت الحياة ذاتها بوصفها صيرورة مع الزمن خارج السياق الشعري والأدبي الذي غدا، لذلك أو معه، مُنْتِجاً للتقليد وللفظية وفريسة لهما قروناً عدة.

إن حقول المعرفة اللغوية في تراثنا، بمستوياتها المختلفة، لم تقصد أن تكون آفاقاً لإنتاج المعرفة باللغة والنص بما يجاوز زمن الاحتجاج اللغوي. هكذا تستحيل علوم: المعاجم، والنحو، والصرف، والبلاغة،

والنقد، والعروض... إلى عدة للمنشئ قبل أن تكون عدة للقارئ، وإلى قوانين مجردة لا إلى طاقة اكتشاف، وإلى سجن للغة لا إلى ميدان لانطلاقها. لكن النص، دائماً، أكبر من علم قراءته، واللغة أوسع مدى من علومها، وأن تكون معيارياً في تقدير الجمال واكتناه النصوص يعني أن الجمال والمعنى والصياغة مسألة ناجزة وليست متولدة عن النص، وسابقة عليه لا تالية له، وفوقه لا تحته.

ورغم أن النظر المعرفي في بلاغة القرآن الكريم كان مأخوذاً بإعجازه وخرقه، بيانياً، لمألوف العبقرية والإبداع - فإن القرآن الكريم لم يشكل سلطة نموذج على مستوى تلقي الشعر وعلى مستوى إبداعه، وبقيت سلطة النموذج مستندة إلى الشعر القديم والجاهلي منه تحديداً. وتفسير ذلك يرجع إلى وضوح الفارق في أذهان البلاغيين واللغويين والشعراء والأدباء، على حد سواء، بين كلام الله تعالى وكلام البشر. هنا أصبحت بلاغة القرآن الكريم بلاغة ذات خصوصية قدسية متعالية، ومن ثم لم يجاوز النظر المعرفي في البلاغة القرآنية المستوى الوصفي إلى المستوى المعياري، لأن المعيار اختزال وتجريد للنص والأشياء، إنه المثال على دعوى العقل القدرة على التطويق والمحاصرة والإحاطة.

***

من مركزية النص إلى مركزية القراءة (المجردة)

لا يكون للقراءة كينونة حين يتسلط النص عليها. ومعنى تسلط النص، هنا، اكتماله كبنية للمعنى. فكمال النص لا ينشئ علاقة قراءة به وفيه. إنه ينشئ، فقط، علاقة عملية، تستحيل اللغة فيها إلى وعاء للمعنى، وتغدو عملية التلقي فعلاً نثرياً استهلاكياً هو أشبه شيء بالترجمة، حيث المعنى الحرفي المباشر للنص هو الهدف، وليس في اللفظ

فائض في المعنى وراء المعنى المباشر كما ترى السيميولوجية المعاصرة[11]. وليس التفكير والمعنى عملية تتم داخل اللغة، أو أن اللغة - بعبارة هيدجر - «هي التي تفكر»[12]. وهذا هو ما جعل (مقصد المتكلم) مدار الجهد النقدي المعياري في تراثنا، ليغدو هذا الجهد في جوهره محاولة لضبط طرق الفهم والتأويل للنصوص.

كان نقدنا القديم متقاطعاً مع البلاغة ومتلبساً بها على مستوى الرؤية وعلى مستوى الوجود (= المؤلفات) فكتب: (البديع) و(نقد الشعر) و(الموازنة) و(الوساطة) و(أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) و(منهاج البلغاء)... الخ هي كتب بلاغية بمقدار ما هي كتب نقدية. ومنظورها المعرفي يمزج بين رؤية معيارية، ورؤية تجريبية: معيارها، دائماً يتجه إلى ما ينبغي أن يكون، وتجريبيتها تتمثل في وصفها لما هو كائن أو لما كان. هنا لا يمكن للقراءة النقدية الأدبية أن تكون دون أن تتحرر من سلطة النص عليها، أن تستند هي إلى مركزيتها التي تشرع لها وجوداً إزاء النص ومعه. ومركزيتها هذه هي في نقدنا القديم جملة من المعايير: المنطقية والمعنوية والمرجعية والبلاغية، بمعنى أن قيمة النص تتحدد من خلال درجة التطابق مع المنطق: صحة وفساداً صدقاً أو كذباً، ومع المعنى المقصود أي الغرض الذي يهدف إليه المتكلم، ومع المرجع الواقعي (الإصابة في الوصف...)، ومع مقصد البلوغ إلى قلب السامع.

لقد كانت مركزية الرؤية النقدية عند القدامى مستنداً لوجود النقد كفاعل (أي كسلطة)، ويمكن أن نتأمل في أبواب عمود الشعر، كما حددها أو جمعها المرزوقي، حيث تأتي هكذا:

1- شرف المعنى وصحته. 2- جزالة اللفظ واستقامته. 3- الإصابة في الوصف. 4- المقاربة في التشبيه. 5- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن. 6- مناسبة المستعار للمستعار له. 7- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية[13].

فهذه الأبواب السبعة هي، بكيفية أو بأخرى، ترجمة للمعايير الأربعة المذكورة أعلاه، بما يشكّل للنقد سلطة على النص من زاوية جمالية ومن زاوية معرفية. لكن هذه السلطة تفتقد لمؤهلات الإقناع وتصبح ضرباً من التحكم حين ترتب الحديث على القديم، والمتأخر على المتقدم، بسبب من سلطة القديم والمتقدم على النقد، وهي السلطة التي وقع علماء اللغة والنقد والبلاغة في أسرها كما ذكرنا في الفقرة السابقة، وبشكل أغلق الدائرة المعرفية والجمالية لهذه العلوم. هنا يغدو نقد الشعر القديم (الجاهلي) هو الوجه المرادف لاستقلالية النقد، والمعنى المشروع للمعيارية من حيث إن كل معيارية تترامى إلى مثال، ووراء كل مثال يكمن إنسان مجرد من التاريخ. نقد القديم، هنا، شعور بسلطة الناقد وليس الشاعر، وهو الشعور الذي يبرر النقد من منظور يطابق موقف القاضي حيث العدالة شرط وأحكام القيمة غاية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النموذج زمن مطلق

ابن قتيبة يكسر ثنائية (القديم) و(الحديث) نظرياً، في مقدمة كتابه، حين ينفي نَظَرَهُ إلى المتقدم من الشعراء بعين الجلالة لتقدمه وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، لأنه نظر بعين العدل على الفريقين، والله - على حد تعبيره - «لم يقصر العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً في عصره»[14]. ابن قتيبه، هنا، يقف مستقلاً ويرسم لنظرته النقدية منظوراً شعرياً وليس تاريخياً، وعادلاً وليس متحيزاً. أي أنه يشرع لاختياره للحسن من الشعر، بوصف ذلك فعلاً نقدياً، صفة المثال وحكمه المجرد من التاريخ، بغض النظر عما التزمه حقاً، على المستوى العملي .

الانتصار للمحدثين عند أبي بكر الصولي، يجسد موقفاً استثنائياً في حساب المنظور النقدي لزمنه، إنه ينقض ما يبدو أنه يشبه الإجماع بين خاصة العلماء في الحملة على المحدَثين وعلى رأسهم أبو تمام. الصولي يستقل عن المسايرة، وإن حُسِب ، عليه، الاستقلال تعصباً ولجاجة وإسرافاً وجهلاً[15]. لأن النقد لا يقول شيئاً بالمسايرة والموافقة. النقد لا يفعل أمام الكمال المطلق، وإن كان الكمال هنا في صيغة انتقاص، إذ لا يفترق ذلك عن صيغة المدح، من حيث انغلاق الدائرة في الموقفين على المعنى وعلى القيمة. منظور الصولي النقدي، وإن ظل في إطار قيمي معياري، إلا أنه يحقق استقلاليته في دائرة القيمة من جانبين: الأول: سلبي فأخطاء أبي تمام مشابهة لأخطاء وعيوب «الشعر الحذاق من القدماء والمحدثين»[16]. والآخر: إيجابي، لأن شعر المحدثين أشبه بالزمان والناس له أكثر استعمالاً في مجالسهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبهم[17]. إن الزمن، هنا، يخلق القيمة الشعرية ويستبدل بالمجرد منها مُجَسَّداً، وبالتعميم لها تخصيصاً، وبإطلاقها نسبيتها.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبما أن القدامى يخطئون كما يخطئ المحدثون، فإن الوقوف على أخطائهم هو أول الأبواب التي يقف عندها القاضي الجرجاني، حيث لا يرى قصيدة في الدواوين الجاهلية والإسلامية تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه، إما في لفظه ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه، أو إعرابه. وبعد أن يسرد شواهد عديدة على هذه الأغاليط، يذهب إلى وصف احتجاج النحويين لهم، وصفاً يؤكد على التكلف، وتمحل المعاذير، والمرامي البعيدة، وركوب المراكب الصعبة «التي يشهد القلب - كما يقول - أن المحرك لها، والباعث عليها شدة إعظام المتقدم، والكلف بنصرة ما سبق إليه الاعتقاد، وألفته النفس»[18].

النحويون واقعون كما يمكن أن نفهم من عبارة القاضي الجرجاني،

في أسر المألوف ، وفي سلطة القديم. إثبات الخطأ فيه، وافتتاح الكتاب به مؤشر أولي على أن القاضي الجرجاني بصدد البحث عن نموذج وليس تلقيه، وإنتاجه وليس الاستسلام له. إنه يخترق القديم و(بالتالي) الحديث، متلافياً سلطة النص وهيمنة التاريخ من خلال الأسماء الشعرية.

القاضي الجرجاني يفض طوق النص

وبغض النظر عن تأويل صنيعه بالتمهيد للتعاطف مع المتنبي والدفاع عنه، بما يحيل موقعه النقدي إلى هامش على قضية من «ملأ الدنيا وشغل الناس» - فإنه يبرهن، دون شك، على طموح النقد عنده إلى امتلاك سلطة معرفية تتجاوز بالشعرية أي تمثل جزئي متخطية المشخصات إلى النظرية ، والجزء إلى الكل، والخصوص إلى العموم، ويمكن أن نلمس، تحديداً، أبرز دلالات هذا الموقف، في الدوال التالية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

1- الرواية:

فالقاضي الجرجاني ينظر إلى «الرواية» من حيث هي مكّون شعري، حين يقول:

> «إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدّربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرّز؛ وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان، ولست أفضّل في هذه القضية بين القديم والمحدث، والجاهلي والمخضرم، والأعرابي والمولد... فإذا استكشفت عن هذه الحالة وجدت سببها والعلة فيها أن المطبوع الذكي لا يمكنه تناول ألفاظ العرب

إلا رواية، ولا طريق للرواية إلا السمع، وملاك الرواية الحفظ، وقد كانت العرب تروي وتحفظ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض، كما قيل: إن زهيراً كان راوية أوس، وإن الحطيئة راوية زهير، وإن أباذؤيب رواية ساعدة بن جويرية، فبلغ هؤلاء في الشعر حيث تراهم»[19].

الرواية، هكذا، تهدم الحدود المطلقة والشخصية في الإبداع؛ لتفضي به إلى تلك المنطقة الملتبسة من حضور الماضي ومضي الحضور. الشعر، هنا، ليس لغة الفرد/ الشاعر، وليس عبارة اللحظة، وموقف الحدث، إنه شعر بمقدار ما يندرج في الشعر ويندرج فيه الشعر، ومن ثم فإن أهمية النص الشعري، دلالياً، لا تتوقف على علاقته الفردية بالشاعر بكل ما تعنيه هذه الفردية من انغلاق وأحادية لا تختلف في الاتصاف بهما فردية ذلك الشاعر عن فرديات الآخرين، لأن ذلك لا يكاد يعني شيئاً عند القارئ له والمتلقي عنه، ولن يبلغ الشاعر به (أي شاعر) درجة اهتمام الآخرين ومشاركتهم وجمعية تلقيهم. أهمية النصوص الشعرية والأدبية تأتي من اكتنازها بالتنوع، وامتلائها بملفوظات وأصداء وإرجاعات النصوص الأخرى، ذلك الاكتناز والامتلاء الذي يذيب ما يطوق النص من جدار الفردية وحائط ذاتيتها المنغلقة لتغدو بعض السالفين والمعاصرين، ومن بعد، الخالفين لها[20].

الرواية، في نص القاضي الجرجاني، لا تفضي إلى سلطة نص أي إلى مركزية نصية في نقطة زمانية، سواء فهمنا هذه السلطة على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون، ودليل ذلك أنها ترافق اهتماماً بيناً بإظهار أخطاء القدامى الذين «اعتقد الناس فيهم أنهم القدوة، والأعلام والحجة» ويضاف إلى ذلك أنه لم يخص بها المحدث من الشعراء، بل

جعلها في القديم والحديث، وعند الأعرابي والمولد. كأن الشعر، وفق هذا التصور، شيء أكبر من نص محدد، ومغاير لمقصد الإبلاغ لمراد المتكلم، وهو لذلك متصل باللغة في نشاطها الخلاق وتفاعلها الذي يزيده الزمن ثراء والمجموع عمقاً.

2- السرقات:

وهي محنة سُلِّط سيفها على المحدثين من حيث هم هامش على مركز، وفرع لأصل، ومتأخر عن متقدم. وقد اشتط الرواة والنقاد في إحصائها على الشعراء تبعاً لهذا المنظور التنازلي في الإبداع الذي يقلب الهرم لتكون القاعدة باتساعها وعرضها في الأعلى، وهو ما يمثل القديم ثم تتدرج مساحة الإبداع نحو الضيق وتنحدر باتجاه الانحسار. ولا ريب أن في هذا المنظور دلالة معيارية تقصد قيمة التفرد، وتقيس خاصيته الاختلافية بطريقة تهمل ما ينطوي عليه كل إبداع خارق من عمق جمعي وتكراري من وراء فرديته ومعها. الفردية، مطلقة في الإبداع الشعري، هي محل شك القاضي الجرجاني وموضع استرابته التي تقوده إلى النظر في موضوعة السرقات بما يصعد بها من دلالتها الجزئية التي تقف عند البيت أو الكلمة لتأخذ منظوراً شمولياً وعميقاً على مستوى التصور النظري وعلى مستوى القيمة الإبداعية، فيقول:

«وليس لك أن تُلزمني تمييز ذلك وإفراده والتنبيه عليه بأعيانه كما فعله كثير ممن استهدف للألسن، ولم يحترز من جناية التهجم، فقال: معنى فرد، وبيت بديع، ولم يسبق فلان إلى كذا، وانفرد فلان بكذا، لأني لم أدّع الإحاطة بشعر الأوائل والأواخر، بل لم أزعم أني نصفته سماعاً وقراءة، فدع الحفظ والرواية. ولعل المعنى الذي اسمه بهذه السِّمة، والبيت الذي

أضيفه إلى هذه الجملة في صدر ديوان لم أتصفحه، أو تصفحته ولم أعثر بذلك السطر منه، أو عساني أن أكون رويته ثم نسيته، أو حفظته لكني أغفلت وجه الأخذ منه، وطريقة الاحتذاء به»[21].

إنها مساحة هائلة تلك التي نجهلها من الشعر، أو التي تختبئ في لاوعينا، مقارنة بما يمثل في الوعي ويحضر في الذاكرة. الحكم بالتفرد والسبق - إذن - هو استسلام لسلطة الوعي، والتمركز في دائرة المحتوى من ذاكرة الناقد بمعناه المفرد. أن تحكم بالتفرد والسبق يعني أن فرديتك، بوصفها أداة الحكم ومحتواه، تحتوي المجموع ولا يحتويها، وتسبقه ولا يسبقها. أن تنفرد بلغتك يعني أنك تبتدئ بها وتنتهي إليها، والحال أن اللغة خلاصة مجموع وليست ناتج فرد، وهي مؤسسة اجتماعية وليست خاصية فردية، وهي، لذلك، تمتلك الفرد وتحتويه، فهو لا يقول «إلا معاراً أو معاداً (من قولها) مكروراً» ومحصلة هذه الفكرة وناتجها، على مستوى الفكر والنظرية الأدبية والنقدية، حديثاً، يمكن أن يوصف بالجذرية والانقلابية بكل ما تعنيه من معنى، سواء بما ألقاه على عاتق اللغة، بمعناها السيميولوجي كما تنبأ به دي سوسير[22]، من أهمية وفعل وسلطة أولية، على الفكر والدلالة، فلم تعد، فقط، صورة من صور الثقافة، بل إنها - كما قال هيجل - «تشكّل الثقافة»[23]. أو ما انعكس على علاقة الإبداع بالجمهور الذي انتقل من موقع الاستهلاك والسلبية إلى موقع الفاعلية بوصفها نشاطاً تفاعلياً خلاقاً مع نص لا يحتكره مؤلفه ولا يحق له التفرد به إلا بما يكون سبيلاً إلى استثارة المشاركة الشعرية[24].

إن الحديث عن السرقات لا يبرأ في نقدنا القديم من السطحية والوثوقية اللتين تقتربان من منظور الإيديولوجيا أكثر من اقترابهما من المنظور المعرفي. ولقد كان القاضي الجرجاني ، في معالجة هذه القضية،

شكوكياً حذراً لا وثوقياً، وكان عميقاً وشمولياً لا سطحياً وجزئياً. وهو لا ينفي وقوعه، أحياناً، في هذه الخطيئة، لكنه يحفز قارئه إلى أن يشك، محذراً من الاستنامة إلى المألوف، والثقة فيما يبدو قريباً من الذهن ومستسلماً للإدراك والعادة، فيقول:

> «وإنما أجسر في الوقت بعد الوقت فأقدِم على هذا الحكم انقياداً للظن، واستنامة إلى ما يغلبُ على النفس، فأما اليقين الثقة، والعلم والإحاطة فمعاذ الله أن أدعيه! ولو أدعيته لوجب ألا تقبله، مع علمك بكثرة الشعراء واختلاف الحظوظ، وخمول أكثر ما قيل: وضياع جلّ ما نُقِل وأظنك قد سمعت أو انتهى إليك أن البحتري أسقط خمسمائة شاعر في عصره، فما يؤمنني من وقوع بعض أشعارهم إلى غيري؟ وما يدريني ما فيها؟ وهل هذا المستغرب المستحسن منقول عنها، ومقتبس منها؟ وهؤلاء المحدثون الذين شاركونا في الدار والبلد، وجاورونا في العصر والمولد. فكيف بمن بَعُد عهده، وقَدُم زمانه، وتناسخت الأمم بيننا وبينه!»[25].

هنا يتأسس الإبداع، في المنظور النقدي، على صفة الدائرة المفرغة، حيث البداية دائماً مثل النهاية لا تعين لها. وإذا كان هذا المنظور لا يخدم فردية المتنبي و(مُعجِزَهُ) بحسب المعري، فإنه يخدم المنظور المعرفي للحقيقة النصية والأدبية ، وهذا في حقيقته إزاحة لسلطة (الشاعر) الفرد، واختراق لسلطة (النص) بألف لام العهد، لتأسيس سلطة القراءة التي تتسم بالحركة والمرونة والتاريخية في مقابل صلادة وعقم وجغرافية السلطتين السابقتين.

3- الشعر وراء اللغة:

لقد تمثلت سلطة النص القديم في ذهن نقادنا القدامى، في وجه أكثر شمولية وجوهرية ، من خلال اللغة نفسها بوصفها «مواضعة»، أي أنها، عندئذ، مرآة لعالم لا يتغير، ووعاء لمفاهيم/ أشياء متعينة ومعروفة لا تحُول. وليس تداول حد «الشعر» بعد ذلك بما يردفه بوظيفة اللغة المتمثلة في: «التعبير عن الأغراض» كما قال ابن جني[26] أو «البيان» كما رأى الجاحظ[27] - إلا تطويق للفعل الشعري بطوق اللغة الذي يجسد، عبر بنيتها المعجمية والنحوية والدلالية، معايير قيمتها الوظيفية: منطقياً، ومقصدياً، ومرجعياً، وبلاغياً، بوصفها مادة في حكم الجاهز. إن أشهر حد للشعر سجلته ذاكرتنا النقدية، هو ذلك الحد الذي يتخذ فقط من وجه الاختلاف عن النثر، بصفة الوزن (العروضي)، ماهية للشعر. وسواء كان هذا الحد، هو قول قدامة بن جعفر: إن (الشعر) «قول موزون مقفى يدل على معنى»[28]. أو قول معاصره ابن طباطبا العلوي: «الشعر.. كلام منظوم بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُصّ به من النظم... ونظمه معلوم محدود»[29] - فإننا أمام طوق دلالي لا يرى في الشعر ما يتجاوز اللغة نفسها.

لكننا عند القاضي الجرجاني سنجد الوظيفة النثرية اللغوية دون المستوى الذي يطمح إليه الشعر، ومع أنه يوالي على أسماعنا عدداً من الصفات التي لا تكاد تحدد أمراً وراء استحسان النفس وتقبلها وتفاعلها مع الشعر، فإن تعبيره يبقى واضح الدلالة على إحساسه بأن هذه مسألة تجاوز المنطق والبلاغة والتحديد المقاصدي، ولهذا يقول:

> «والشعر لا يُحَبَّب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة،

وقد يكون الشيء مُقَنَّناً محكماً، ولا يكون حلواً مقبولاً، ويكون جيداً وثيقاً لم يكن لطيفاً رشيقاً. وقد يجد الصورة الحسنة والخلقة التامة مقلية ممقوتة، وأخرى دونها مستحلاة مومومقة»[30].

هنا نلمح الهاجس المؤرق للقاضي الجرجاني، وهو المنفذ الذي يجاوز بالشعر اللغة، فلا يبقى بينه وبين النثر صلة على مستوى التكوين والماهية وعلى مستوى الوظيفة والفاعلية. إن صفتي (الإحكام) و(القانونية) حين تُطَبَّقان على الشعر، تفيدان تمثله لمقياس سابق لا لاحق، وهو مقياس اللغة التي احتوت العقل منطقياً ومعنوياً. أن يكون الشعر «مقنّناً ومحكماً» يعني أن يقوم بوظيفة اللغة أي: «التعبير عن غرض»، وإحكامه وقانونيته هما وفاؤه بوظيفته التي يتنزل منها منزلة المقدمة من النتيجة، والوسيلة من الغاية، والطريق من الهدف، وبذلك ينغلق معناه على نتيجته، ويكتمل بناؤه ودلالته. فهل يصبح هذا الاكتمال والتمام، اللذان يحققهما الشعر، موجباً لحسنه وقبوله؟ إن الإجابة بالإيجاب، هنا، هي موضع نفي القاضي الجرجاني، وهو نفي يُسَلِّطه على صفات الجمال وإحساسه من قبيل: الحلاوة، والقبول، واللطافة، والرشاقة، والحسن... ليلج بأمر الحكم على الشعر والتبصر به إلى المستوى الروحاني والاستاطبقي، فيقول:

وأقل الناس حظاً في هذه الصناعة (= نقد الشعر) من اقتصر في اختياره ونفيه، وفي استجادته واستسقاطه على سلامة الوزن، وإقامة الإعراب، وأداء اللغة، ثم كان همّه وبغيته أن يجد لفظاً مسروقاً، وكلاماً مزوقاً قد حشي تجنيساً وترصيعاً وشحن مطابقة وبديعاً، أو معنى غامضاً قد تعمق فيه

مستخرجه... ولا يرى اللفظ إلا ما أدى إليه المعنى، ولا الكلام إلا ما صوّر له الغرض، ولا الحسن إلا ما أفاده البديع، ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع، وقد حملني حب الإفصاح عن هذا المعنى على تكرير القول فيه، وإعادة الذكر له، ولو احتمل مقدار هذه الرسالة استقصاؤه، واتسع حجمها للاستيفاء له لاسترسلت فيه، ولأ شرفت بك على معظمه»(31).

لقد ترجم القاضي الجرجاني، هنا، صفات «الإحكام» و«القانونية» و«التمام» و«الكمال» و«الوثاقة» في الشعر، من حيث إنها لا توجب له الروعة والامتياز - إلى وقائع لغوية متعينة في «الوزن» و«الإعراب» و«المعاني» و«الألفاظ». فالوفاء بهذه الأمور، وفق شروط الصحة والسلامة والأداء المستقيم، لا يرتب موجباً للاستجادة والاستحسان. وعلى ذلك فإن البصر بالشعر يجاوز هذه الحدود إلى حيث يغدو الامتياز الشعري كيمياء اللغة التي لا تؤدي المعنى بقدر ما تبدعه، ولا تصور الغرض بقدر ما تقترحه، ولا تتلقى اللغة بوصفها مادة ناجزة بقدر ما تولدها وتعيد تشكيلها... وهكذا لا يصير المنطق معياراً للشعر، كما لا يبقى المعنى الذي يقصده الشاعر غرضاً لشعره، ولا المرجع الواقعي أو المخاطب متكأً لقياس حقيقته وفهم معناه. وبالجملة يصبح للشعر غرضاً آخر وكينونة أخرى لا تتصل باللغة، بالمعنى المنفعي والنثري، بقدر ما تنفصل عنها.

هذا الفهم هو ما يجعل الشعر يؤسس، ذاتياً، مرجعيته، التي تستدعي القراءة، من حيث هي مقياس الدهشة، وقانون القيمة وترجمانها العملي. وبذلك تعلو القراءة عن ذلك المستوى المحدود في اقتصاره على التصديق والتصحيح الذي يتحرك بين القواعد المرجعية المضكوكة سلفاً

والنص، أي بين المعنى ووسيلة التعبير عنه، لتباشر حركة القراءة، منطلقة من النص نفسه ، في اتجاه تتجدد به الحياة، لأن المعاني تتجدد. ليس غرض القارئ/ الناقد، البصير بالشعر، بحسب القاضي الجرجاني، من النص الشعري «ما أدى إليه المعنى» و«ما صور له الغرض»، لأن النص، ذاته، يغدو هو المعنى الذي يقصده هذا القارئ. النص، هنا، لا ينغلق على معنى، ومن ثم فهو لا يشكل سلطة على القارئ.

4- التغيُّر مرآة اللغة والشعر:

يغلب على أجرومية العلوم اللغوية في تراثنا أنها مغلقة دون درس التنوع الأسلوبي على مستوى الأنواع الأدبية، وعلى مستوى أفراد المبدعين وبيئاتهم، وعلى مستوى الحقب الزمانية، والموضوعات. والمقصود، هنا، ذلك التنوع الداخلي العميق الذي يطال المفردات والتراكيب وكامل النص والسياق، بما لا يعكس فقط واقعية التنوع والتعدد، وإنما يقترحها ويدفع إليها ويعينها، ليغدو التغير المادي مرآة للغة والشعر والثقافة أكثر من أن تكون هذه الأخيرة مرآة وصدى له. ولذلك رأينا غير واحد يتحدث عن نظم المنثور ونثر المنظوم[32] بصيغة لا تتصور في النص نفسه عملية تحويل وإنشاء وتشكيل، مثلما رأينا القواعد، وبخاصة في جانبها البلاغي والنقدي، كما هو الحال في عمود الشعر، وما يُستحسن من الكيفيات البلاغية، تمضي، فقط، في اتجاه العناية بإقناع المخاطَب[33]. حدث هذا رغم أن النص الإبداعي، سواء القديم منه والحديث، كان زاخراً بالتنوع والاختلاف والتعدد، الذي يستشرف المتغير ويهجس بروح اللحظة، ويصوغ طريق الرؤية إليها والدلالة عليها.

ابن سلام الجمحي - مثلاً - تنبه باكراً إلى العلاقة التي تنشئها كيفية أسلوبية وامتياز شعري مع كيفية معيشية وثقافية، في حديثه عن

(اللين) في شعر عدي بن زيد العبادي[34]، من حيث إن هذه الخاصية دال من دوال المعيشة الحضرية، فلم يعد عدي حضرياً لأنه سكن «الحيرة» وإنما لأنه نطق وقال ما هو دليل على معيشة مغايرة لتلك التي يدل عليها نُطق لبيد أو الفرزدق ورؤبة. ولم تفت هذه اللفتة النادرة القاضي الجرجاني الذي أعاد القول بها في سياق دال على رؤيته للغة عامة، وللغة الشعرية خاصة، التي يقاس التغير والتطور والتبدل والتمايز عليها، بحيث لا نعي شيئاً من ذلك مجرداً عنها بالمعنى السيميولوجي وليس، فقط، بالمعنى اللساني. يقول:

«وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى الجافي الجِلف منهم كزَّ الألفاظ، معقَّد الكلام، وعر الخطاب... ومن شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك (= التوعر)، ولأجله قال النبي صلى الله عليه وسلم: (من بدا جفا) وكان شعر عدي وهو جاهلي أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة وهما آهلان، لملازمة عدي الحاضرة وإيطانه الريف وبعده عن جلافة البدو وجفاء الأعراب. وترى رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيم والغزل المتهالك، فإن اتفقت لك الدماثة والصبابة وانصراف الطبع إلى الغزل، فقد جمعت لك الرقة من أطرافها. فلما ضرب الإسلام بجرانه، واتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر ونزعت البوادي إلى القرية، وفشا التأديب والتظرف، اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة فاختاروا أحسنها سمعاً وألطفها من القلب موقعاً، وإلى

ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على أسلسها وأشرفها كما رأيتهم يختصرون (الطويل)، فإنهم وجدوا للعرب فيه نحوا من ستين لفظة، أكثرها بَشِع شنع، كالعَشَنَّط والعَنَطْنَط والعَشَنَّق، والجَسْرَب والشَّوْقَبْ والسَّلْهب والشَّوْذب، والطاط والطُّوط، والقاق والقُوق، فنبذوا جميع ذلك وتركوه، واكتفوا بالطويل لخفته على اللسان، وقلة نبوِّ السمع عنه وتجاوزوا الحد في طلب التسهيل حتى تسمّحوا ببعض اللحن، وحتى خالطتهم الركاكة والعُجْمة، وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع الأخلاق فانتقلت العادة، وتغير الرسم، وانتسخت هذه السنة، واحتذوا بشعرهم هذا المثال، وترققوا ما أمكن... فصارت (معانيهم) إذا قيست بذلك الكلام الأول يتبين فيها اللين، فيظن ضعفاً، فإذا أُفرِد عاد ذلك اللين صفاءً ورونقاً، وصار ما تخيلته ضعفاً رشاقة ولطفاً، فإذا رام أحدهم الإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشد تكلف»[35].

هنا يقرأ القاضي الجرجاني، في التغير والصيرورة والتطور، منظومة من العلامات والدوال السيميولوجية التي تصنع دلالتها على التغير من خلال تغيرها واختلافها هي على مستوى المكان والتجربة والزمان. ففي مستوى المكان تغدو دلالة (البداوة) و(الحضرية) ناتجاً للجلافة، والجفاء، والتوعر، والنقلة الدائمة في الصحراء، في مقابل، أو بالانزياح عن: السلاسة، والرقة، واللين، والاستقرار بسكنى القرى وإيطان الريف. وفي مستوى التجربة والغرض الشعري يغدو (الغزل) - مثالاً - ناتجاً للرقة،

ومفردات العشق والصبابة في مقابل، أو بالانزياح عن ما تصنعه علامات وكيفيات أخرى من تجارب وأغراض مختلفة. وأخيراً على مستوى الزمان، يغدو التغير والتحول في الحياة العربية ناتجاً للإسلام (= الكونية) وانفتاح الثقافة، واتساع ممالك العرب، وكثرة الحواضر، ونزوع البوادي إلى القرى، وانتشار التأدب والتظرف، واختيار اللين والسهل من الكلام ، وتغير العادة اللغوية... في مقابل، أو بالانزياح عن الجاهلية (= المحلية والصفاء العرقي) وانغلاق الثقافة، وضيق المكان، وغلبة البداوة والأمية، وشيوع رسم لغوي واحد وعادة أسلوبية محددة.

يؤرخ القاضي الجرجاني للواقع بالتاريخ للغة. اللغة، هنا، لا تنغلق في صيغة، ولا تجمد في قالب. إنها حية لأن العين العارفة لا تفصلها عن معناها ولا تجردها من الواقع الذي تخلق وعينا به ووعيه بذاته. القاضي الجرجاني، هكذا، ينظر إلى اللغة في حواريتها الخلاقة لا في سكونيتها السردية، وفي تعددها الخصب لا في أحاديتها الفقيرة، وفي حركتها الفاعلة المنفعلة لا في جسدها المحنّط البارد. وهو، على ذلك، يتخذ منظوراً وصفيّاً لا معيارياً، ومعرفياً لا إيديلوجيا، وشعرياً لا نثرياً. فالقيمة الدلالية للغة هي قيمة محايثة للمدلول وارتباطها به ارتباط وجودي. وهي، إذن ، تقاس كقيمة على حضورها لا إلى غيابها، وعلى تحققها لا إلى تجريديتها، وإلى عمليتها لا إلى مدونتها النظرية. إننا - بحسب نص القاضي الجرجاني - أمام حكمين بالقيمة على اللغة: الأول هو اللين والضعف، وهو ناتج لقياسها على «ذلك الكلام الأول» أي النص القديم، والآخر هو الصفاء والرونق والرشاقة واللطف، وهو ناتج لإفرادها بالنظر، بأن تقاس على ذاتها في لحظتها الحاضرة، وفعلها الدال. وعبارة القاضي الجرجاني واضحة القصد إلى الدلالة على التحول والتجدد في الحُكْمَين السابقين، بحركة تتقدم إلى الثاني بعد الأول، وتُغَيِّر من الأول

حين يصير في حكم الثاني. وهي حركة غير قابلة للعكس ولا مطاوعة للارتجاع إلا بالخروج عن اللحظة والتفريط في القيمة الدلالية، ولهذا وَصَفَ مثل هذا الارتجاع الذي يريد «الاقتداء بمن مضى من القدماء» بالنفي لدخوله في حيز الإمكان «إلا بأشد تكلف» والتكلف، دائماً، معنى مضاد للتلقائية والطبع، كما هو واضح في وصفه له حين يقول:

> «ومع التكلف المقت، وللنفس عن التصنع نُفرة، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة، وذهاب الرونق، وإخلاق الديباجة »[36].

إن القاضي الجرجاني يؤسس للغة الشعرية قيمة من خلال التجدد وليس التقليد. التجدد، هنا، وعي بحركة الحياة، وبحركة الوعي نفسه. فالوعي الساكن والمحدود وعي تجمد الحياة لديه في صيغة، وتنحصر في قالب، وتطوق في معنى. والحياة، ذاتها، تجدد مستمر وحركة دائبة. هكذا يخترق القاضي الجرجاني سلطة النص القديم لأنها قيد على الحياة وعلى الوعي معاً، وهو لا يصنع ذلك إلا لأنه اقتعد، من الحياة بوصفها منتوجاً للوعي الإنساني وليس، فقط منتوجاً للبيولوجيا - مقعد الواصف، وهو المقعد الذي ينتج المعرفة ويكتشفها. إنه يستنبت فعل القراءة ، حيث يغدو للهم المعرفي الصدارة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* * *

التعليم حين يكون إطاراً معرفياً للقراءة

هذه الدلالات الأربع، عند القاضي الجرجاني، التي عرضناها أعلاه، تمثِّل، في جوهرها، اهتمام الباحث وليس المعلم. إنها تجترح السؤال، وهي، لذلك، قمينة بإثارة الإشكال ومن ثم، القلق المعرفي، أكثر من أن تبسّط

المسألة، وتستبدل بالقلق اطمئناناً. لكنها، دون ريب، خارجة، في جوانب عدة، عن الإطار المعرفي للعلوم اللغوية التراثية، بل خارجة عن الإطار المعرفي الذي يؤلف كتاب (الوساطة) نفسه. فالوجهة التعليمية والتقعيدية ماثلة في الكتاب، وقد عدها محمد مندور علامة على بداية تحول النقد، في تراثنا، إلى بلاغة، مستشهداً بلجوء القاضي الجرجاني، بين وقت وآخر، إلى إعطاء نصائح وتوجيهات، ورجوعه إلى القواعد اللغوية، التي استقرت في عهده، ليرد إليها ما اختلف الناس في الحكم عليه من شعر المتنبي وغيره[37]. ومع أن هذه القواعد مكسورة بما يورده القاضي الجرجاني، نفسه، من آيات القرآن الكريم ومن شواهد الشعر القديم، فإنه يخلص إلى إيثار الراحة وترك التعب بالامتثال لأمر القاعدة والقياس، فيقول، معلقاً على مخالفة المتنبي قواعد استعمال الضمائر في قوله:

وإني لمن قوم كأن نفوسنا ... بها أنف أن تسكن اللحم والعظما

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

«غير أن أبا الطيب عندي غير معذور بتركه الأمر القوي الصحيح إلى المشكل الضعيف الواهي لغير ضرورة داعية، ولا حاجة ماسة؛ إذ موقع اللفظتين (= نفوسنا، ونفوسهم) من الوزن واحد؛ ولو قال: نفوسهم لأزال الشبهة، ودفع القالة، وأسقط عنه الشغب، وعناء التعب»[38].

والمسألة، هنا، لاعلاقة لها بالتعب والشغب، من حيث هما مقصد يصطنعه المتنبي لمتلقيه، إن المتنبي شاعر أي أنه «يشعر بما لا يشعر به غيره»[39] وهذا يعني أن اللغة لديه لا تبقى أمثلة تطبيقية على القواعد، إنها أمثلة على الإبداع الذي يصوغ الدهشة، ويخلق الروعة الجمالية التي تؤسس للمعنى طاقة متجددة، عبر الكشف المستمر في اللغة وبها.

(نفوسنا) هنا، تنتظمها، في الوجود الشعري الذي يمثله البيت لا الواقع، علاقة احتواء لـ (الأنَف) بما يحمله من دلالة الاستنكاف والعزة، وهي دلالة ذات كثافة رمزية على الذات، أي بصيغة أخرى - على الوحدة والحضور، وهو المعنى الذي يمتد كاسراً النسق (المجرد) الذي يعود إليه الضمير، ومنحرفاً عما يبدو، نظرياً، اتجاهاً إجبارياً، ليولد هذا التراكب بين الغيبة والتكلم، محيلاً لهما من وظيفة الإشارة إلى وظيفة العرض، ومتعالياً عن مستوى التوصيل اللغوي (= الإفهام) إلى مستوى الوجود اللغوي (= الشعر)، فتصبح الدلالة حائلة بين الكلمات وصيغها، حيث تؤول غيبتهم إلى حضور، وعددهم إلى ذات. و«كان - يقول محمد مندور - جديراً بالجرجاني.. أن يبحث عما في الكسر من جمال وعما قصد إليه الشاعر من مرام بخروجه عن القاعدة»[40]. إذ تغدو مثل هذه القراءة فعلاً إبداعياً قادراً على الإحساس باللغة الشعرية من حيث هي نشاط خلاق ومتجاوز ولا يمكن التنبوء به أو قياسه على أمثلة جاهزة، لأن في ذلك نسفاً لمبرر وجوده بالمعنى الإبداعي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ترى، ما الذي يجعل القاضي الجرجاني في هذه البينيِّة التي تشده من جهة إلى منبر التعليم، وتأخذه من جهة إلى بصيرة الإبداع التي تتلمس روحه العصية على القولبة، والمجاوزة لحدود الانغلاق في فرد أو مكان أو عصر أو معنى؟!.

إن الإجابة ببساطة يمكن أن تُلتمَس في الفارق بين الإبداع من حيث هو فعل المغامرة والتجاوز والإحساس باللغة دافقة طليقة حية فاعلة لا يحدها زمن ولا يحتكرها فرد، والإطار المعرفي التراثي للعلوم اللغوية الذي يرتب اللغة على الوضع، والإبداعي الشعري على المقاصد والأغراض، والألفاظ على المعاني، والكلام على التفكير، عبر منظومة من

المعايير: المنطقية، والواقعية، والمعنوية، والبلاغية. إنه الفارق بين حقيقة اللغة ونظريتها التراثية. لقد كانت البصيرة الإبداعية تقف بالقاضي الجرجاني على المغامرة والتجاوز في الشعر القديم قبل الحديث، وكان لهذا يذعن لشهيته المعرفية في تدوين ما يراه محققاً بتلك اللفتات ما يتخطى إلى امتلاك سلطة معرفية لا تقف عند جزء، ولا تنحصر في مثال.


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

1) Philip Rice, Patricia Waugh: (ed.), Modern Literary Theory: A Reader, 3rd ed., (London: Arnold, 1996), p.78.

2) الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي وزميله، ط 2، دار الفكر العربي، 1971م: ص 80.

3) الشعر والشعراء، ط 4، دار إحياء العلوم، بيروت ،1412هـ/1991م: ص 32.

4) الموازنة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية بيروت: ص 38.

5) نفسه: ص 11، 130، 131.

6) الوساطة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر: ص 33- 34.

7) عيار الشعر، تحقيق: د. عبد العزيز المانع، دار العلوم، الرياض، 1405هـ/1985م: ص 13.

8) منهاج البلغاء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة،ط 2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981م: ص 26.

9) نقد العقل العربي (2): بنية العقل العربي، ط 1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1986م: ص 104.

10) نفسه: ص 105.

11) انظر: عبدالسلام بنعبدالعالي: الترجمة والاختلاف، علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج 5، م 2، ربيع الأول 1413هـ/ سبتمبر 1992م: ص 29.

12) انظر: نفس المرجع السابق: هامش ص 30.

13) شرح ديوان الحماسة، تحقيق: د. أحمد أمين وزميله، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1967م: ص 9.

14) الشعر والشعراء: ص 23.

15) انظر – مثلاً – هذه الأوصاف التي يطلقها د. محمد مندور على الصولي، في كتابه: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر (دون تاريخ): ص 93-94.

16) أخبار أبي تمام، تحقيق: د. خليل عساكر وزميله، المكتب التجاري، بيروت: ص 37.

17) نفسه: ص 17.

18) الوساطة: ص 10.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

19) نفسه: ص 16. وانظر – أيضاً – ابن رشيق القيرواني – مثلاً – في حديثه عن الرواية، وقيمتها في إخصاب الشعر، وماينقله عن غيره بهذا الصدد: في العمدة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط 5، دار الجيل، بيروت، 1401هـ/1981م: 1/197-199. ونحن نتخذ من القاضي الجرجاني، هنا، نموذجاً فحسب.

20) انظر بحثنا: منظور التناص وحوارية الإقصاء الفني للهيمنة، مجلة: أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، م 19، ع 1، 1422هـ/2001م: ص 90.

21) الوساطة: ص 160.

22) علم اللغة العام، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، بيت الموصل، الموصل، 1988م: ص 34 حيث جعل دي سوسير اللغة جزءاً من علم اقترح تسميته بـ علم الإشارات العام semiology، ويكون جزءاً من علم النفس الاجتماعي، وبذلك تغدو اللغة «نظاماً من الإشارات system of signs التي تعبر عن الأفكار» ويجعلها، هكذا، مشابهة لنظام الكتابة، أو الألفباء المستخدمة عند فاقدي السمع والنطق، أو الطقوس الرمزية أو الصيغ المهذبة أو العلامات العسكرية أو غيرها من الأنظمة.

23) انظر: لطفي عبدالبديع: التركيب اللغوي للأدب، ط 1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1970م : ص 42.

24) انظر حول تحول الاهتمام إلى القارئ، وأبرز محاور تاريخ علاقة المتلقي بالنص الأدبي - روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة: د. عز الدين إسماعيل، ط 1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994م ص 7 وما بعدها .

25) الوساطة : ص 160.

26) الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، بيروت : 33/1.

27) البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، ط 4، دار الفكر، بيروت: 75/1 وما بعدها.

28) نقد الشعر، تحقيق: د. محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت (دون تاريخ): ص 64.

29) عيار الشعر: ص 5.

30) الوساطة: ص 100.

31) نفسه: ص 413.

ARCHIVE

32) انظر: د. بدوي طبانة، السرقات الأدبية، ط 3، دار الثقافة، بيروت، 1394هـ/1974م: ص 189 وما بعدها، ومايحيل إليه من مراجع القدامى.

33) قاعدة البلاغة - مثلا - لا تخرج، عند القدامى، عن الحد الذي يشير إليه العسكري في وصفه لها بأنها: «كل ما تُبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن». الصناعتين: ص 16.

34) طبقات فحول الشعراء، تحقيق : محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة: 140/1.

35) الوساطة: ص 18-19.

36) المصدر السابق: نفس الموضع.

37) النقد المنهجي عند العرب: ص 267.

38) الوساطة: ص 449.

39) هذا هو المعنى المستفاد لدلالة كلمة (شاعر) و(شعر) عند يونس بن حبيب، والخليل بن أحمد، وسيبويه، والمبرد، والرازي، وابن وهب، وابن رشيق... انظر: د. جابر عصفور:

الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، مصر، 1977م: ص 115-116 وما يحيل إليه من مراجع. وابن وهب: البرهان في وجوه البيان، تحقيق د. أحمد مطلوب، ود. خديجة الحديثي، بغداد 1967م: ص 164. وابن رشيق القيرواني: العمدة: 116/1.

40) د. محمد مندور: مصدره السابق: ص 270.

***


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي

محمد صالح الشنطي

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

مدخل:

بداية لابد من أن نشير إلى أن منهج هذه القراءة يأخذ بمبدأ أساسي نعتبره العتبة الأولى لقراءة النص، وهذا المبدأ يتمثل في استكشاف الإشارات الرئيسة التي تأتي في سياق النص موجهة للمتلقي أو الدارس وهي قد تكون ذات طابع شكلي محض أو ذات طابع دلالي يومئ إلى البؤر التي يمكن من خلالها استلهام مفاتيح النص وبالتالي استكشاف مرجعياته وأنساقه والقوانين الفاعلة في تشكيله وبنائه، دون إغفال للسياق الأصغر ممثلاً في إنتاج الشاعر أو السياق الأكبر ممثلاً للنوع الأدبي أو مرجعياته الجمالية ممثلة في بنية الواقع وأنساقه الثقافية، وذلك على أساس أن الظاهرة الأدبية جزء من كلية اجتماعية وأن هوية النص تتحدد بموقعه في سياق ثقافي محدد، ولكن المدخل الصحيح إلى استكشاف ذلك كله يكمن في رؤية النص في بنيته من العلاقات اللغوية الدالة (الربيعي، 1981م، ص 61)، فالنص الأدبي لغة تم التعامل معها بطريقة خاصة، وهي تنتمي إلى مجال إشاري أيديولوجي لذلك فانه لا يمكن النظر إلى النص بمعزل عن العالم الذي انبثق فيه، وهي علاقة نوعية بين النص والبنية التاريخية الاجتماعية وهي علاقة جدلية بين العناصر النصية بوصفها جمالية لغوية وبين ما يسمى العناصر غير النصية، أي تلك التي تنتمي إلى مرجعيات اجتماعية وتاريخية، فالعناصر الجمالية تأتي في منظومة نصية لها قوانينها الخاصة، وهي منظومة دالة، بينما ما هو غير نصي في إطار المرجعية ليس كذلك، بل له وجوده العيني في مجال آخر أو بنية أخرى، وإذا ما نظرنا إلى اللغة بوصفها تتضمن سياقاً

http://Archivebeta.Sakhrit.com

اجتماعياً وتاريخياً فإننا سنعي العلاقة بين تلك العناصر الفنية ومرجعياتها غير النصية .

واللغة في النص متعددة النظم، وهي كما توصف (ساحة إشارية شاسعة تضم الجمالي والأيديولوجي والثقافي) فهي تملك خاصية التعدد الدلالي والإمكانات اللامحدودة التي تستجيب للتأويل، من هنا لا يمكن الاعتماد على التحليل الشكلي فحسب، بل لابد من الاعتماد على الاثنين معاً.

وإذا كان الشكليون يركزون على ما يسمونه (العنصر المهيمن) الموجه للحركة. وينظم اتجاه العلاقات ويمنح القصيدة وحدتها الدينامية. فإنه لابد من التأكيد على أن تحديد هذا العنصر لا يمكن أن يتم إلا إذا اجتزنا العتبات النصية وغير النصية التي أومأنا إليها.

وإذا كنا نود أن نبقى في النص وننطلق من مؤشراته فإنه ينبغي علينا أن نتذكر أن لغة الشعر لغة مراوغة، فالشعر كما يوصف (جسد لغوي إشاري) وهذا الجسد لابد أن تكون له كيفيات لحل شفراته وإعادة إنتاج مدلولاته، وكذلك استكشاف في نوعية العلاقة بينه - بوصفه كياناً رمزيا إشارياً - وبين المعطيات المادية واللغوية والأيديولوجية .

فالفن فيما إشاري الطابع منزاح عن الواقع ومتصل به عبر قنوات لها آليات تنظيم تجعل منه معطى له بعد جمالي غير قابل للترجمة الفورية. من هنا كانت ضرورة الانتقال من المستوى النصي إلى المستوى الدلالي عبر وسائط جمالية بالغة الخصوصية والتعقيد، لذا كان الجهد القرائي الرئيس منصب عل إعادة إنتاج ما هو جمالي دون الانفصال عنه بحيث يكون ذا بعد دلالي قابل للوعي به وفهمه .

فالقراءة هي التي تعطي النص وجوده الفعلي بالانصراف إلى عالمه ومحاولة الإحاطة به إحاطة تامة، وليس من شك في أن القراءة تسعى إلى

امتلاك المعنى، ولكن وفق رؤية المتلقي الخاصة، وبغض النظر عن السعي إلى الوصول إلى ما يسمى (معنى المؤلف) أو مقصودة فأن ثمة مؤشرات داخل النص يمكن أن تسهم في الكشف عن أبعاد موضوعية تتصل بهذه القصدية وبرؤية المتلقي وبواقعه، فالنص له آفاقه الخاصة، والخصائص الشكلية والبنائية التي تعمل كمفاتيح للوحدات الجمالية لا يمكن أن تقود إلى عالم النص بوصفه كونا لغوياً جمالياً منعزلاً عن الآخر، كما أن هذه المفاتيح تتجدد وتثرى عبر ثقافة المتلقي التي تمكّنه من الوصول إلى استراتيجيات النص، فالمتلقي لا يأتي صفر اليدين بل يأتي مسلحا بثقافته وذائقته وقدرته على التحليل ومراسه في قراءة نصوص سابقة فيقف على أرضية معرفية وفكرية ناجزة ومسبقة.

وإذا كان النص يحتوي إشارات صريحة من شأنها أن تقود القارئ إلى تأويل الإشارات الضمنية ليصل بالنص إلى مشارف النموذج التأويلي المتكامل الأبعاد، فإن توضيح ما خفي من النص يظل موضع اجتهاد يقود إلى تعددية التأويل وفقا لتعددية القراءة، ولكن في إطار محكوم بما هو واضح في النص، فإن هذا يتسق مع ما أشرت إليه من أن الإشارات الأولى للنص تساعد على ذلك، فإذا أضفنا إليها موضعة النص في سياقه الأصغر والأكبر واهتدينا بمرجعياته المحايثة زماناً ومكاناً استطعنا أن نقترب من النموذج القرائي الأقرب إلى الموضوعية.

– 2 –

يرى عدد من الباحثين أن القصيدة عند محمود درويش مرت بمراحل فنية ثلاث: المرحلة الغنائية والمرحلة الغنائية الدرامية، والمرحلة الملحمية الغنائية وقصيدة (أحد عشر كوكباً) تنتمي إلى المرحلة الثالثة، وهي مرحلة السؤال الكبير عن الوجود والمصير، لذا تتراءى القصيدة استشرافاً للمصير واستقراء للوجود كما في قصيدته (هي أغنية).

(والنهايات بدايات سؤالي عن صواب الأغنية

تصدق الصحراء فينا عندما يكذب عصفور علينا

وتصير الأقبية

لقبا للأندلس)

وحين تتحول (بيروت) آخر قلاع المقاومة حصناً أخيراً تتماهى فيها فلسطين وكل الأمكنة الأثيرة لدى الشاعر بما فيها الأندلس فيصفها الشاعر بأنها (تفاحة للبحر/ نرجسة الرخام/ فراشة حجرية بيروت/ شكل الروح في المرآة/ وصف المرأة الأولى ورائحة الغمام) (علي، 2001م، ص 22)

بيروت جماع الأمكنة كلها: بيروت من تعب ومن ذهب وأندلس وشام، حيث يتغنى الشاعر ببيروت فيصف بروح ملحمية قصة الصمود فيها، لذا جاءت قصيدته (حصار لمدائح البحر) الأنموذج الرؤيوي والجمالي الذي احتذاه الشاعر وطوره، حيث تتعدد الأساليب والعناصر وتتنوع البنية الإيقاعية وتتماثل وتبدو القصيدة الطويلة ذات المقاطع وذات العناصر المتشاكلة والمتخالفة المتآلفة في آن فهي تأتي في شكل مقطوعات متنوعة تضم أمشاجا من العناصر تحلّق لتتشكل فضاء الرؤيا في أمجد لحظاتها الملحمية وفي أمر لحظاتها وأعقدها وأكثرها بطولة وحسماً حيث يعلو صخب الإيقاع :

باسم الفدائي الذي يرحل

من وقتكم ... لفدائه الأول

الأول ، الأول

سندمر الهيكل

باسم الفدائي الذي يبدأ

اقرأ (بيروت صورتنا/ بيروت سورتنا)، وهنا يتبدى الإحساس بالنهاية بانهيار القلاع جميعها، وانها المقاومة حتى الطلقة الأخيرة:

هي آخر الطلقات.. لا

هي ما تبقى من هواء الأرض.. لا

هي ما تبقى من نشيج الروح .. لا

بيروت.. لا

في ضوء هذا الموقف إبان هذه المرحلة نستطيع أن نقرأ هذه القصيدة (أحد عشر كوكباً). إنها تجسيد لمرحلة غسقية بدا فيها كل شيء وقد أوشك على الانتهاء: المساء الأخير والمشهد الأخير) فقد كانت الانتفاضة الفلسطينية الأولى التي أنتجت قصيدة درويش (عابرون في كلام عابر) قد وصلت إلى طريق مسدود بعد أن اعتقل طلائع قادتها وقتل زهرة شبابها وأصبحت مقدرات أهلها في مهب الريح، عصف اليأس بروح الشاعر فكان المشهد الأندلسي ماثلاً، إذ وقعت مجازر صبرا وشاتيلا أو أصبحت (صبرا تغني نصفها المفقود بين البحر والحرب الأخيرة) وارتحل المقاومون وجاء السؤال الفاجع:

(لم ترحلو/ وتعلقون مساءكم/ فوق المخيم والنشيد؟) (درويش، 1994م)

وهكذا تبدو هذه القصيدة في سياق أعم وأشمل من ناحية الرؤيا والتشكيل، وهذه الرؤيا ذات الأسئلة الكبرى.

لقد مرت البنية الإيقاعية لدى محمود درويش بأطوار متعددة: القصيدة التقليدية ثم القصيدة التي تقوم على السطر الشعري ثم تلك التي تنهض على الجملة الشعرية والقصيدة الشعرية القصيرة (أبو حميدة، 200م، ص 330)، ومن الواضح أن هذه القصيدة تنهض على الجملة الشعرية التي تجاوزت الوقفة الإيقاعية المعروفة في السطر الشعري التي

تحول أحياناً دون التدفق الانفعالي، لذا حلت الوقفة الدلالية محلها في حين تم اختراق الوقفة النظمية بحيث يمكن أن ينتهي السطر الشعري قبل أن تكمل الجملة، وقد برزت ظاهرة التدوير على نحو بارز يدل على فكرة وتتشكل في أفق القصيدة. من هنا كانت هذه القصيدة تقع في إطار البنية الإيقاعية المفتوحة على أفق التفعيلة التي يقوم عليها، وهي وحدة صافية قادرة على استيعاب التضمينات والاختراقات والأسماء وتنسجم مع مرونة الجملة الشعرية فهو يتيح للشاعر أن يخلط بين (فاعلن) و(فَعَلُن) و(فعْلن)، وقد وصف بأنه رتيب لا يصلح إلا للحركة الراقصة الجنونية، ووصف بأن كله جلبة وضجيج (الطيب، 1970م: ص 80). وهذا الوصف يتسق مع ما جاء فيه من اختراقات وجناسات وتكرار وما إلى ذلك.



- 3 -

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي السياق الأكبر فيما يتعلق بتطور القصيدة العربية الحديثة التي نعني بتلك التي تمثل خروجاً على المألوف الشعري السابق أو تطويراً وتجديدا له في بنيته التعبيرية والدلالية على حد سواء حيث يثير نتيجة لذلك إحساساً بالصعوبة أو الغموض أو العجز عن التوصيل لدى قرائه ومتذوقيه على اختلاف مستوياتهم الثقافية باعتبار أن الشعر بنية لغوية خاصة ذات دلالة فعالة برزت ثلاثة مناهج تعبيرية جمالية:

الأول - تيار ملحمي يعبر عن حيوية الواقع ودراميته واستثمار معطياته اللغوية والحسية وفعالية الذات المجربة الموهوبة إزاء الواقع الموضوعي والنفاذ إلى جوهره باستثمار المنجز الجمالي، وأبرزهم شعراء المقاومة في الأرض المحتلة الذي برز من بينهم محمود درويش كصاحب مدرسة ورؤية، ومن يُعرفون بشعراء الجنوب اللبناني وشعراء الرعيل الثاني من مبدعي القصيدة الحديثة أمثال سعدي يوسف والبياتي وحجازي وأمل

دنقل والفيتوري وغيرهم، وأبرز ظاهرة بنائية في شعرهم استلهام الواقع بطزاجته وصراعيته إذ يعمدون إلى النسق الأفقي في التعبير مستندين إلى نسق ملحمي في شكل قصة أو «اليجوريا» أو رصد للحظات آنية حية تزخر بالتفاصيل الصغيرة والكبيرة عبر رموز وأقنعة تراثية وشعبية، ولكن دون أن تخلو من إسقاط العناصر الدرامية على السياق الأفقي متقطعة متوتره وتعمق دلالالته وإيحاءاته. وذلك دون إغفال للعنصر الغنائي الحاضر حيث المنزع الوجداني الحميم الذي يمتزج مع التجربة الموضوعية والفكرية الحية. ولا تخلو من الصور في شكل حكائي أحياناً وفي مشاهد وتأملات تزخر بعناصر تعبيرية متعددة. وتقع أعمال درويش في هذه المرحلة وخصوصا قصيدته موضوع الدراسة، وان كان الخط الأفقي عنده ليس قصيصا خالصا، بل يتراوح ما بين المشهد المتقطع والرؤية المتأملة والصورة الخاطفة وحافل (بالوثبات والانتقالات في المكان والزمان والدلالة) وتبرز الرؤية الفكرية فيه عبر جمله المنطقة المكتظة بأدوات التعليل والربط والاستنتاج والتقرير والتساؤل في إطار غنائي درامي فاجع.

أما النهج الثاني فهو يقابل التيار الأول ويعتمد على التجريد، ويمتطي صهوة المقولة الحداثية الشائعة عن (التجاوز والتخطي)، وهو يتوسل بلغة صوفية غامضة مشحونة بحمولات فلسفية مجردة لا تعنى كثيرا بالواقعة أو التجربة الحياتية، يهتم كثيراً بالجانب الشكلي والانحرافات أو الانزياحات التركيبية والدلالية، ويكاد يلغي البنية الإيقاعية الراسخة في الشعر ويمارس قطيعة كاملة مع الذاكرة التراثية الشعرية، ويعتبر أن الشعر مغامرة لغوية ، ويبالغ بعض رموز هذا التيار فيزعم أن الشعر (رؤيا) أو تعبير عن (الحلم المتحرك) الذي لا يمكن الإمساك به حتى بالوسائل اللغوية (العكش، 1985م، ص 25). وبعضهم

بدأ يعتد بالتشكيل الكتابي وبالتلاعب اللفظي على نحو ما نرى عند حسن طلب في بنفسجياته ، ورأس هذا التيار التجريدي أدونيس.

والمنهج الثالث يعتد بالتعقيد العقلي واللغوي اذ يصل إلى درجة الابهام حيث تنقطع عملية التوصيل ويبالغ في عملية الترميز وتتحول معه القصيدة إلى ما يشبه منظومة الألغاز التي تحتاج إلى تأمل عميق لفك طلاسمها كما هو مألوف في شعر محمد عفيفي مطر. (محمود أمين العالم، 1988م، من ص 27 - ص 52).

وهكذا فإننا عبر هذا السياق الأكبر ممثلاً في حركة الشعر العربي الحديث يمكننا قراءة هذا النص. ولعل هذا التصنيف يتجاوز محاولات أخرى في هذا الاتجاه والتي تقوم على التمييز بين اتجاهين في نقد الشعر الأول تشريعي ذو بعد فكري أفرز مفاهيم عامة مثل الحداثة والمعاصرة والتجريبية، والثاني وصفي تحاول أن تنطلق من الأعمال الشعرية نفسها ولكن دون التزام مطلق بذلك، وإن كانت أقرب إلى هذا الاتجاه غير أن ما يميزها اعتدادها بمصطلحاتها الخاصة الناجمة عن رصد الاتجاهات الفنية رصداً نصوصياً مستبعدة المغالطات التاريخية وما عرف بمغالطة الأثر. (الشمعة، 1989م، ص 29، 31).

- 4 -

وإذا ما التفتنا في نهاية المطاف إلى ضرورة الانطلاق من النص فإننا سنواجه عدة مستويات في دراسته تبدأ بالمستوى الإيقاعي بوصفه أول مظاهر الشعرية الملموسة، إذ لهذا المستوى علائقه الدلالية، فموسيقية التركيب الشعري سواء على مستوى الوزن أو على مستوى الصوت أو الإيقاع الهارموني يمكن أن تكون ضمن المؤشرات الأولى المبدئية التي من شأنها شق الطريق إلى المفاتيح الدلالية في النص. ثم التركيب النظمي

الذي يقوم في الشعر على خروقات معجمية وأخرى نحوية وأخرى دلالية من خلال ما يتصل بالأساليب التي تندرج في إطار علم المعاني من حيث التقرير والأثاء والوصف والإضافة والإسناد وقد تتجاوز ذلك إلى ظاهرة كسر المألوف على مستوى التخييل والتفكير .

- 5 -

ثم المستوى الثالث المتمثل في درجة (التكثيف) أي احتشاد العناصر الجمالية كالرموز والأساطير والتاريخ والصور وما إلى ذلك من تعدد صوتي وتعدد المستويات الدلالية وتشابك العلاقات البنيوية.

ثم مستوى درجة (التشتت) أو التماسك في النص الشعري حيث تبرز مسألة الثنائيات الضدية والثنائيات المتشاكلة والثنائيات المتباينة ، والعناصر المهيمنة داخل النص ودرجة الوحدة ما بين عضوية وحيوية وما إلى ذلك. (فضل، ص 66 - ص 94).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

****

عتبات النص:

ليس من قبيل التزيُّد أن نعيد التأكيد على ما سبق أن قرره العديد من النقاد وخصوصاً الأسلوبيين منهم ممثلاً في أن الإشارة الأولى التي يطلقها المبدع منادياً على المتلقي محفزاً إياه موقظاً لملكاته القرائية عنوان النص الذي يختاره متوخياً أن يكون ذا قيمة إيقاعية أو دلالية أو فنية بوصفها مفاتيح يمكن الولوج من خلالها إلى رحاب النص. (شكري، 1983م، ص 74).

وعنوان النص الذي بين أيدينا متعدد الدلالات وإن كان ذا محور رئيس، فهو أولا مقتبس في شقه الأول من القرآن الكريم، ومن شقه الثاني ذو سمة تراثية منداحة الأفق ، متكاثرة الأبعاد ، فالمشهد الأندلسي له إيحاءاته التاريخية والأدبية والحضارية والسياسية، وهو ثانياً ذو دلالة عددية تشكيلية إذ يضم النص أحد عشر عنواناً فرعياً لمقطوعات تبدو وكأنها قصائد مستقلة.

أما فيما يتعلق باقتباسها من القرآن الكريم فذلك مدخل إلى عالم ذي ثراء جمالي يشحن النص ملامح متعددة وبمذخور دلالي لا ينفد، ويفتح أبواباً للتأويل الذي يمنح عملية التلقي امكانات تتجاوز العتبات الدلالية الأولى للنص، فالكواكب رموز تثير في فضاء النص رؤيا الإنارة والإضاءة والجمال، وهي إذ ترتبط بالمشهد الأندلسي تثير شجونا تاريخية تنعكس على الحاضر الراهن بمأساويته، فالشاعر حين يسلط هذه الإضاءات الباهرة على هذا المشهد إنما يريد أن يقرأ فيه واقعا راهنا مشابها للراهن بكل آفاقه، وإذا كانت الكواكب المذكورة بنصها في القرآن الكريم قد أشارت إلى أخوة يوسف فإن النص يوحي بها إلى مفهوم (التغييب) و(الإخفاء) و(المكر)، فإخوة يوسف (عليه السلام) في القرآن الكريم ألقوه في غيابة الجب، فماذا فعل إخوة العرب بأخيهم؟! .

لقد ضاعت الأندلس وتم شطبها من الوجود العربي الإسلامي وظلت مجرد ذكرى تاريخية، تستدعيها الذاكرة كلما اقتضى المشهد الواقعي ذلك عبر محطات متعددة أهمها الحاضر المأساوي الذي نعيشه.

ولا يخفى على القارئ اليقظ ما تنشره الدلالات المتداعية عبر هذا النص القرآني الكريم الذي ينتمي إليه العنوان مما يشكل مفتاحاً مهما لفهم القصيدة خصوصاً إذا قرأناه في سياقه الذي يحدد آخر المشهد الأندلسي باعتباره هزيمة للوجود التاريخي في هذه البقعة برمتها، وإذا

بحثنا في عتبات النص الأخرى الممثلة في أحد عشر عنوانا تشكل مجمل عناوين النص لوجدناه تتناسل دلالياً من النص الرئيس فالأول (في المساء الأخير على هذه الأرض) يتضمن لفظة محورية من ألفاظ ذلك العنوان الشامل وهي كلمة (الأخير) بالإضافة إلى القطبين المحوريين القطب الزماني (المساء) والقطب المكاني (الأرض) والعنوان موح بالدلالة الرئيسة التي أشار إليها عنوان النص وهي (الغياب)، فالمساء يأتي بعد غياب النهار و(هذه الأرض) التي حظي فيها المكان بالتعريف والتأكيد من خلال اسم الإشارة وأل التعريف تشير إلى الراهن فالدلالة القريبة للإشارة تعقلنا إلى واقع راهن، وعلى الرغم من محاولة تحديده فإنه يظل ملتبسا يتماهى في تعينات جغرافية متعددة مطلقة الدلالة كالأرض العربية وفلسطين وبيروت... الخ.

أما العنوان الثاني فيأتي ضمن هذه المنظومة الدلالية التي تومئ إلى الغياب والانتهاء (كيف أكتب فوق السحاب) فالسحاب سمته الرئيسة الغياب، والكتاب فعل توثيقي، من هنا جاءت المفارقة التي يفصح عنها العنوان ، فضلا عما يثيره «الاستفهام» من قلق (كيف)، وهذا القلق تعبير عن المأزق التاريخي (جدلية الفناء والبقاء)، فثمة إيذان بالنهاية وصراع لاستبطائها وهذه المكابدة التي يومئ إليها الصراع بين الذهاب والبقاء تمثل عصباً دلالياً مهماً، والعنوان الثالث (لي خلف السماء سماء) نمو واضح في جدلية (البقاء/ الفناء) فثمة حضور وراء الغياب، سماء تزول وأخرى تحل محلها وأما العنوان الرابع فيجسّد هذه الجدلية التي تميل نحو تأكيد الحضور تارة وتنحو نحو الغياب أخرى (أنا واحد من ملوك النهاية) حيث يقرر النص مسألة الانتماء والغياب، أما العنوان الخامس (ذات يوم سأجلس فوق الرصيف)، فيمثل امتداداً تصاعدياً تنمو عبره الدلالة، فالحس الزماني المكاني وهو الخط الرئيس

التي تنسلك فيه كل العناوين يتمثل في تهميش الفعل بالخروج إلى قارعة المكان، وتعويم الزمن بتنكيره حيث يتجسد المأزق التاريخي، وفي العنوان السادس (للحقيقة وجهان والثلج أسود).

تأكيد للمفارقة عبر ثنائية الزمان والمكان والحضور والغياب، فالحقيقة التي يتحدث عنها حقيقة تاريخية لها مفارقة يكشف عنها النص الذي يتحدث عن معاهدة الصلح وعن النعش والعرس والسلام الغبار.

وأما العنوان التالي فهو (أنا واحد من ملوك النهاية) امتداد للمفارقة حيث ثنائية الذات والوطن القناع والشاعر، القناع المتمثل في آخر ملوك الأندلس كما سيكشف المتن النصي بعد ذلك، فالبحث عن الذات بعد ضياع الأرض يجسده السؤال المفارق السؤال (الأزمة) الذي يجمع بين السعي إلى تحقيق الوجود ومظاهر فناء هذا الوجود.

وفي العنوان (الثامن) «كن لجيتارتي دنزا أيها الماء» تجسيد لمعنى التيه حيث يجمع الشاعر في العنوان بين (الجيتارة) وهي هنا (الفن أو الشعر) والماء (الرحيل) إذا عدنا إلى المرجعية الرئيسة في النص الكلي (الأندلس) حيث البحر رمز التيه بعد احراق السفن، والضياع ذروة المأساة التي تحرك أوتار العزف، يعزز هذا المعنى ما يأتي تحت هذا العنوان .

وهذا يقودنا إلى العنوان التاسع (في الرحيل الكبير أحبك أكثر) حيث الوداع بعد الرحيل، ولكنه معنى مفارق إذ يحمل الوداع معنى (التوحد) ويكون الانفصال سبيلا إلى الاتصال الدائم. والرحيل عودة إلى بكارة الأشياء من هنا يأتي العنوان العاشر (لا أريد من الحب غير البداية) والبدايات هي عتبة الوصال ومفتاح التوحد، والعودة تجدد وانبعاث.

وأخيراً وفي العنوان الحادي عشر يأتي العنوان مفرداً كنافورة دلاية إنها (الكمنجات) والكمنجات ومز شديد الدلالة إلى الفن، حيث لا يملك

الشاعر غير كلماته يحدو فيها مسيرة الرحيل والإياب. لذا جاءت خاتمة وخلاصة.

وإذا ما التقطنا الإشارات الرئيسة الصادرة عن النص يمكننا أن نحدد القراءة:

وأول هذه الاشارات ما يتعلق بالزمان والمكان، فالزمان ذو وجهين زمان حاضر على وشك الأفول، وهذا سر تكرار كلمة الأخير، وزمان مواز له مسقط عليه وهو التاريخ الآفل، ثنائية في إطار الزمان وأخرى في إطار المكان، وهذه الثنائية الزمانية التي تتحدث عن النهاية أفرزت الثنائية المكانية التي تسجل المشهد الأخير في المكان التاريخي (غرناطة) والمكان الراهن (بيروت) وهنا لا يحدد الشاعر المكان تحديداً جغرافياً بل عبر القرينه الحدثيّة، ويسهم هذا الإطلاق المنعتق من إطار التسمية في تشكيل رؤية الشاعر، والثنائيات ضفائر تمتد في عمق النص عبر مقاطعه الأحد عشر، سواء في مجال الأنساق اللغوية أو التشكيلات الزمانية والمكانية أو الحقول الدلالية للمعجم، وهذا ما سأتي على ذكره فيما بعد. أما الإشارات الأخرى التي يمكن رصدها فتتعلق بما صرح به الشاعر من مصطلحات تدل على المرحلة الراهنة، وتشكل عنصر الحضور الذي يقود إلى البحث عن العناصر الغائبة وأعني بذلك ذكره لمعاهدة الصلح وهي تحيلنا إلى المرجعية التاريخية.

ولفظة الحصار التي تتكرر وتحيل إلى قصيدة حصار لمدائح البحر والعبور لقصيدة «عابرون في كلام عابر» ومجمل الألفاظ التي تشكل معجماً دلالياً يصب في اتجاه التحقق والانتماء.

هناك إشارات تقود إلى إشارات أخرى ثم إلى مرجعيات كلها تشكل الرصيد الدلالي للنص.

****

وإذا كانت الألفاظ الدالة على الزمان (زمان النهاية) بالوصف أو بالمضمون قد بلغت ثلاث عشرة لفظه صريحة - في المقطع الأول الذي يحمل عنوان «في المساء الأخير على هذه الأرض» - إذ تكررت لفظة المساء الأخير ثلاث مرات والليل ثلاث مرات أخرى والزمان القديم والجديد والأيام ثلاث مرات أيضاً فإن كلمة الوقت والتاريخ معا تكررتا ثلاث مرات، وأما الأفعال الدالة على النهاية فهي تشييع في أغلب الأفعال، إن الألفاظ الدالة على الزمان تمتد من الماضي الآفل إلى الحاضر الذي يتأهب للأفول، وأما المكان فيتهيأ للوداع والاستقبال تشيع مفردات دالة على هذا الفعل المرتبط بالنهاية: نقطع، نحمل، نترك، نودع، نبدل، يسلم، أما الأماكن فهي راهنة وتاريخية ظاهرة ومضمرة، ظاهرة مطلقة الدلالة، ولكنها محددة عبر الإشارة الموحية، ومضمرة مطلقاً أيضاً كما في أسماء الإشارة ههنا وهنا وهناك، وهذه الأسماء تكررت أربع مرات، وكلها إشارات تدل على القريب والبعيد وتصنع المفارقة، وفي مقابل ثنائيات الزمان والمكان التي تمتد لتستوعب المكان فيها ما هو كوني طبيعي وماهو شخصي بشري محدود مكتظ بالتفاصيل، وما هو حقيقي ومجازي ،وما هو تاريخي وراهن هناك ثنائيات في التشكيل: حيث الفعل المضارع الذي يلتقط ويصور ويتأمل، تعضده الجمل الاسمية التي تقرر وتثبت وتحكم، ثم الجمل الطلبية التي تستهل بفعل الأمر الذي يضُجّ بالسخرية السوداء.

كذلك ثنائيات الضمائر (الفواعل) التي تصنع شفرات النص، فضمير المتكلم الدال على الجمع، الدال على الحركة الجماعية الكلية حيث الانفصال عن المكان والرحيل عنه يأتي فاعلاً (في إطار الغياب) ومفعولا في (سياق الحضور) فالمكان يبدل أحلامنا، وكذا الزمان القديم الذي يسلم مفاتيح أبوابنا. فمنازلنا مفتوحة أمام الغزاة، وكل ما يخصنا (أي ما يخص الضمير (نا) مستباح.

شاينا أخضر ساخن فاشربوه، وفستقنا طازج فكلوه/ ونامو على ريش أحلامنا، أما ضمير المخاطب الجمع فهو الفاعل أبدا الحاضر المحتل.

ولكن ثمة شيء بالغ الأهمية ، هناك ما يوحي ببقاء الصلة، فالمغادرة ليست مطلقة: (ونعد الضلوع التي سوف نحملها معنا والضلوع التي سوف نتركها، ههنا. في المساء الأخير).

لا نودع شيئا ولا نجد الوقت كي ننتهي.

وههنا تتراخى قبضة التحديد الحاسم للنهاية حيث يتم التأكيد على مفهوم البقاء، وتبقى فاعلية المكان مرتبطة بالذات المهزومة. ومن خلال ثبات المكان وحركة الزمن يتأكد مفهوم البقاء والتواصل، ويظل (الضمير) نا جزء من فاعلية المكان والزمان، وحتى فعل الخروج لا يعني الانفصال الكامل عن المكان، فكل شيء في هذا المكان مرتبط بهذا الضمير، وحتى حركة الزمن (فالليل نحن إذا انتصف الليل).

ويبرز الجدل بين الأشياء والأماكن والأزمان في إطار ثنائية كلية هي الأرض والقصيدة، والواقع والحلم، هل كانت الأندلس ههنا أم هناك؟ على الأرض... أم في القصيدة؟

في المقطع الثاني (كيف أكتب فوق السحاب) يظل الخطان الرئيسان في القصيدة يشكلان صلب الرؤية الشعرية، وما بين الزمان والمكان يبرز الفعل الرئيس وهو الكتابة، ويتحول المكان إلى دال متحول يومئ إلى الارتحال، فهو السحابة المتحركة التي لا تتسع لفعل الوجود (فعل الكتابة) وهو (الخيمة) رمز الارتحال، ولكنها أيضاً رمز الحنين إلى الأصل (أول النخل)، المكان هنا إفراز للهزيمة (في حروب الدفاع عن الملح)، وهنا يبرز المكان التاريخي شاهداً وعنصراً جمالياً جديداً يومئ إلى الفعل التاريخي المتمثل في الهزيمة فعل (الخروج) من الأندلس -

فيستدعي الشاعر (غرناطة) وهي في التاريخ العربي، كما في الوجدان العربي رمز للفقد، ويصبح الانتماء لها انتماء لهذه الحضارة (حضارة الفقد) ورمز الهزيمة (غرناطة بلدي، وأنا من هناك)، وتأتي حركة المكان في هذا المقطع تحولا من الثبات إلى الحركة من القلعة إلى الخيمة إلى السحابة من الواقع (الصمود) إلى التاريخ (الهزيمة)، فالأندلس في آخر المقطع الأول ذكرت مرة واحدة، ثم تحولت في هذا المقطع إلى رمز أكثر كثافة فاختار الشاعر (غرناطة) في رمزية أكثر إيحاء، أقحمها في السياق بشكل مفاجيء مدروس، فغرناطة هي الأغنية والنشيد الذي ينبثق في هذه اللحظة من رحم المأزق التاريخي، وهنا تتوحد الأرض في القصيدة (لكن غرناطة من ذهب من حرير الكلام المطرز باللوز، من فضة الدمع في وتر العود) وهذه التداعيات التي أثارتها غرناطة يتوحد فيها الكلام والمكان والفن، إنها رمز للفقد (الحنين إلى أي شيء مضى أو سيمضي) ويتسق مع هذه الحركة المكانية حركة أخرى تبثق فيها وتضيف إليها أنها حركة الطيور (السنونوة والحساسين) لتؤكد معنى الرحيل.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومع تكرار المفردة الدالة (غرناطة) تتكرر كلمة (الغناء) وفعل الغناء هذا فعل يومئ إلى (الصوت الواحد المفرد) بعد أن اختفت الأصوات الأخرى، وانزوى الصراع وحلت الشهادة محل الفعل، ولم يعد ثمة من شيء سوى الغناء، سوى الكتابة وهذا يفسر تكرار كلمة الغناء (في صيغة فعل الأمر) ثماني مرات في ثماني أسطر مرتبطة بالفروسية والصعود والحتف والحب والوتر والهديل والروح، وهذا المعجم الذي أفرزته تداعيات فعل الغناء ذو طابع رومانسي يقود إلى محطة مهمة ينعدم فيها الفعل وينطلق الغناء:

أنا من هناك. فغني لتبني الحساسين من أضلعي

درجا للسماء القريبة . فغني فروسية الصاعدين

حجراً حجراً/ كم أحبك أنت التي قطعتني

وترا وترا في/ الطريق إلى ليلها الحار/ غني

لا صباح لرائحة البن بعدك/ غني رحيلي

غني هديل الحمام على ركبتيك وغني عش روحي

في حروف اسمك السهل، غرناطة للغناء فغني

وينسرب الزمان عبر الفعل مؤكدا معنى الرحيل (يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم) ثم (التشيد/ والهدم) ثم (المضي/ والضياع) و(الغناء)، الحركة عبر الزمان حركة في الفراغ في العدم، يحلها محلها حركة لاقتناص التاريخ عبر فعل الغناء، حيث تتحول الحركة عبر الزمن إلى حركة وجدانية خالصة في إطار القصيدة (الأغنية) .

وأما الفواعل وهي هنا تتمثل في كلمة (أهلي) المدانون المفقودون العبثيون المهزومون، يأتي ذكرهم في مستهل هذا المقطع خمس مرات في السطور الأربعة الأولى مسنداً اليهم كتابة الوصية وترك الزمان والمكان والبناء والهدم ورفع الخيام ثم الخيانة، وهي في مجملها أفعال تومئ إلى الغياب والهزيمة والفقد.

وأما الفاعل الثاني فهو غرناطة (الحلم والغناء والوهم). والفاعل الثالث ضمير المتكلم (الذات الشاعرة) التي تلجأ إلى التجريد حيث تنشطر فتخاطب ذاتها، لا تجد من ملاذ إلا الغناء بعد أن اختفى كل شيء، وجاءت الذات الشاعرة لتتغنى للشهداء الذين تواروا قمراً قمراً، وللحديقة حجراً حجراً، وللشوق وترا وترا في إطار إيقاع سريع عبر تفعيلة المتدارك (فاعلن فعلن).

ويركز الشاعر في المقطع الثالث (لي خلف السماء سماء) على فعل الخروج : خروج من المكان والزمان: الخروج من الراية ومن شجر الحديقة

ومن الجلد ومن اللغة ومن شجر اللوز ومن تجاعيد الوقت من التاريخ (الشام والأندلس)، والفعل الوحيد الذي يلقي بظله هو الخروج، أما الرجوع فهو فعل معلق يستهل به هذا المقطع غير أنه يستدرك بأن الزمان لا يحالفه وبالتالي ينتفي فعل الرجوع لصالح الخروج، غير أن ثمة تشبث عبر تأكيد الملكية: المآذن والمفاتيح والمصابيح... الخ وفعل الاستمهال في فعل الطرد والقتل يدل على هذا التشبث بالمكان. والإشارة التاريخية:

(أنا آدم الجنتين)

تومئ إلى مكانين : المكان التاريخي (الأندلس) والمكان الراهن (فلسطين) أو بيروت أو كلاهما.

وهذه الحركة التي تنتصب فيها الذات الشاعرة عبر ضمير المتكلم المفرد (أنا) منشغلة بالزمان والمكان وبفعل الخروج والرجوع كقطبين رئيسيين للحركة تصبح فيه (الأنا) رمزاً كلياً ينطوي على تجسيد للذات الوطنية والقومية، يتوحد الشاعر في (لوركا) الأسباني انه المحطة التي تستقبل الشاعر بعد فعل الخروج حيث تتحول القصيدة إلى مكان، وذلك امتداد لرؤية الشاعر في آخر المقطع الأول حين يتحدث عن الأرض والقصيدة، وهناك اشارة إلى المكان (الشام والأندلس وإلى آدم).

إن اللافت في النسيج التعبيري لهذا المقطع استخدام الحروف الدالة على الاستقبال مقرونة بالمضارع: سأخرج، سوف أخرج، سوف يهبط، سوف يسكن، سأخرج، سأخرج بعد قليل، كذلك فإن ثمة تركيزاً عى الزمن التاريخي (سبعمائة عام) تكشيف للتاريخ موقف مفصلي يريد أن يشير اليه الشاعر حيث سيذكر في المقطع التالي لهذا المقطع (معاهدة الصلح) ذكرا مباشراً وعلى نحو يبدو فيه وقد اخترق النسيج الجمالي الذي يقوم على الترميز، أو ما نسميه الموازاة الرمزية للواقع، إنه يقذف بهذه الواقعة على نحو يستوقف فيه المتلقي ليعيد النظر في حصيلته كلها، وفي

حصاده الذي اقتطفه من الإشارات المكانية والزمانية ومعجمه التعبيري وهذه الكلمة التي يقذف بها في نهر التداعيات من أجل أن يفك بها رموز الشفرة في لغة النص.

وفي المقطع الرابع يتلبس الشاعر المغني (قناع الملك)، وإذا كان المكان في المقطع الثاني يرمز إلى الارتحال، ففي هذا المقطع يتحرك الشاعر في (اللامكان) إذ يتجنب الحلول فيه أو النظر إليه بما في ذلك المكان الكوني والتاريخي، كذلك فثمة نفي قاطع لوجود المكان (الأرض في هذه الأرض) .

لا أطل على الآس فوق سطوح البيوت

لا أطل على الليل كي لا أرى قمرا

لا أتلفت خلفي لئلا أتذكر أني مررت على الأرض

وحتى المكان التاريخي يتخلى عن المكان (عن الصدارة)، (سترفع قشتالة تاجها فوق مئذنتها) وقشتالة هنا رمز للآخر المنتصر، من هنا يبرز حضوره دلالة على الغياب والانزواء والهزيمة. وإذ كان هذا الازورار عن المكان ونبذه والابتعاد عنه فإن ثمة ما يوازيه من فعل يتم تجاه الزمان فالشتاء هو الزمن الأخير الذي يتحرك فيه الشاعر. والفعل عبر الزمان مفيٌّ (لا أطل لا أتطلع، لا أطل على الليل، لا أرى قمراً، لا أتلفت)، وإذا كان المكان قد شمل بالنفي كما سبق فإن الزمان كذلك قد تكسر شظايا شظايا. ويتم نفي الزمان ماضياً وحاضراً ومستقبلاً:

مذ قبلت (معاهد الصلح) لم يبق لي حاضر

كي أمر غدا قرب أمسي.

وإذا كان النفي يشمل هذه الأزمنة الثلاثة فإنه يشمل التاريخ أيضاً (وداعاً لتاريخنا). فثمة كثافة في المعجم الزماني والمكاني، وهذه الكثافة

مصحوبة بنفي الرؤية والنور والوجود والحب، ولكن التركيز جاء على فعل الرؤية (الإطلالة) و(التطلع) نفي للوهج (الضوء) والاشتعال، ولكن ثمة تحول بالذكر المباشر للحدث التاريخي (معاهدة الصلح).

مذ قبلت (معاهدة الصلح) لم يبق لي حاضر.

وكأن تقمصه للقناع التاريخي ممثلا في ملوك النهاية في إشارة إلى (عبدالله) في الأندلس يقيم موازنة بين هذا الحدث الفاصل الذي أدى إلى ضياع الأندلس، وما يجري بعد توقيع هذه المعاهدة. انه إلغاء للمشهد برمته بعد أن مهد لذلك بسلسلة المشاهد التي أوحت بتفاصيلها بهذه النهاية.

في المقطع الخامس هناك تكثيف للمكان وتنكير للزمان حديث عن الغربة، إنه يعود الى التاريخ (المكان التاريخي) غرناطة، ويذكر أنه لم يكن ثمة انقطاع مع هذا المكان، هناك استحثاث لبعث جديد ومولد جديد، فالحركة التعبيرية في هذا المقطع حركة نحو الماضي زماناً ومكاناً، والفعل يندرج في إطار الانبعاث والولادة، وهنا يتبدى المكان بمظاهرة الطبيعية والزمن الطبيعي عبر قرونه الخمسة: الترسّخ في الماضي في مقابل الخروج من الحاضر (لم أكن عابراً في كلام المغنيين) فعل الكينونة هو السيد، والإشارات التاريخية إشارات مفصلية تتجاوز الزمن القومي إلى الزمن الإنساني (صلح أثينا وفارس، شرقاً يعانق غربا في الرحيل إلى جوهر واحد) والانتماء إلى المكان انتماء إلى حضارة وفكر وثقافة، إنها الرحلة إلى الجوهر الخلاص بالانتماء الإنساني زماناً ومكاناً:

عانيقيني لأولد ثانية

من سيوف دمشقية في الدكاكين، لم يبق مني

غير درعي القديمة، سرج حصاني المذهب، لم يبق مني

غير مخطوطة لابن رشد، وطوق الحمامة، والترجمات

أما الزمان (كنت يوم هاهنا - خمسمائة عام/ ذات يوم المساء/ الليل) فالتنكير والتعريف والاطلاق والتحديد هذا الجدل الموار داخل المقطع استنجاد بالتاريخ محاولة لتأكيد الانتماء له، فالمكان التاريخي (الرمز)، وهو مكان ملتبس، رمز للهزيمة، ورمز للحضارة والتفوق في آن، وثباته كقيمة حضارية هو الذي يعطيه قيمته التعبيرية

(خمسمائة عام مضى وانقضى، والقطيعة لم تكتمل

بيننا، ههنا، والرسائل لم تنقطع بيننا، والحروب

لم تغير حدائق غرناطتي...

عانقيني لأولد ثانية).

غير أن اللافت هو التأكيد على مسألة الترسُّخ في مقابل العبور كما سبق أن أشرت، والانتماء إلى التاريخ الحضاري وتجاوز الهزيمة.

وفي ظل الغياب التاريخي العياني لغرناطة في غربتها عن عروبتها كان ثمة حضور في الذاكرة الشعرية، وجدلية الحضور/ الغياب هي أهم ما يشغل الذات الشاعرة في هذا المقطع.

وفي المقطع التالي (السادس) (للحقيقة وجهان والثلج أسود) تنتقل الإضاءة من المشهد التاريخي إلى المشهد المعاصر ومن الوصف والسرد إلى التقرير، هنا يأخذ المكان الراهن (المدينة) نصيبه من الضوء، وتتداخل الملامح التجريدية بالملامح الحسية في المشهد فثمة معجم تجريدي يلقي بظلاله (اليأس والنهاية والاحتضار والهوية والأسماء والشعار المقدس والشهادة والسلام والتفاوض والتيه) هذا المعجم التجريدي بمطلقاته يخيم على المكان بتفاصيله الحسية: السور والبلاط المبلل بالدمع والأعلام والمفاتيح ووزير السلام والعرش والنعش والغبار والرايات والأجراس.

هذا التجريد الذي يغزو المشهد كله فيخطو به إلى رحاب التقرير حيث تأخذ المجردات دور المعالم الحسية الشاهدة على الأفول بينما تأخذ الحسيات طابعاً رمزياً، فالمعاني المطلقة صادقة ومباشرة (لم نعد قادرين على اليأس أكثر مما يئسنا والنهاية تمشي إلى السور واثقة، إن الحركة التي يحدثها الشاعر عبر أساليب الاستفهام وأساليب الأمر المراوحة بينها وبين النفي والتقرير كل ذلك يجسد المأزق التاريخي حيث يحل ضمير الجماعة الذين تتصدرهم الذات الشاغر محل ضمير المفرد ليتسع نطاق التمثيل على مساحة المرحلة التاريخية برمتها:

من سينزل أعلامنا: نحن أم هم؟ ومن

سوف يتلو علينا معاهدة الصلح ، ياملك الاحتضار؟

من سينزع أسماءنا عن هويتنا.. أنت أم هم؟

هذه الأسئلة الكبرى التي يزدوج فيها محور التجريد والتحديد تهز اليقين وتجسد فجائعية الموقف. وتتبعها فعل الأمر الذي يضج بالمفارقة والسخرية المرة: فلنسلّم مفاتيح فردوسنا لوزير السلام وننجو. إن الاستفهام الذي يطال الثوابت يجسد المأزق: ماذا فعلت بقلعتنا قبل هذا النهار؟، ويأتي الخطاب المتوسل بمنطق صوري يستخلص النتائج من المقدمات، وهي مقدمات تقوم على السلب، حتى إذا استقرت النتيجة كانت العبارة التي تقودنا إلى مشارف الحقبة الفاجعة في آوخر المشهد الأندلسي التي رددتها أم عبدالله:

**فابك مثل النساء ملكاً		لم تحافظ عليه مثل الرجل**

حيث يقول الشاعر في هذا المقطع موجها كلام إلى ملك الانتظار

فاحمل النعش كي تحفظ العرش.

ويبرز طرفان من الفواعل ضميران متصرفان بالشأن: (أنت وهم)

حيث يتماهى الفاعل الأول مع الفاعل الثاني (الأعداء) سوف يرفع راياتهم فوق أسوارنا: أنت... أم فارس يائس.

وينتهي المقطع بسيل منهمر من الأسئلة ويتم تشكيل المفارقة اللغوية لتنداح السخرية المرة مسدلة الستار على المشهد .

ومن الملاحظ أن المحور المكاني يتوارى والمحور الزماني ينحسر ويبقى التمركز داخل المشهد الذي يمور بأساليب الطلب من استفهام ونداء وأمر حيث يتجسد المأزق بكل أبعاده.

وفي المقطع السابع (من أنا بعد ليل الغريبة) سؤال الهوية هو الذي ينتصب شامخا في هذا المقطع ، ويتوحد الزمان والمكان. في دلالة واحدة هي الغربة، الغربة عن المكان والذات والتاريخ، فالغربة وعتمة الشمس وغموض النهار ووضوح الزمان الكثيف والموت والغيب والواقع والتاريخ والخيمة والذات وساحل الأطلسي والمتوسط والنخلة والبيت القديم - كل هذه المفردات التي توضع في مهب ريح الأسئلة الحيرى تجسد ذروة الأزمة التاريخية:

فليل الغريبة هذا التعبير المحوري الذي ينتظم الزمان والمكان يمثل الضياع الملتبس والغياب المنتظر ، ويفتح باب الدهشة على راهنية الواقع. فمن هي الغريبة التي أصبحت عنواناً لديوان آخر للشاعر عنوانه (سرير الغريبة) أهي فلسطين أم بيروت أم الذات .ثمة سيل من الدلالات ينهمر من هذا المفهوم الملتبس، ان المكان هنا لم يعد مكاناً حسياً ساحة للفعل بل أصبح معلما دلالياً

ليل الغريبة: يتكرر أربع مرات، غموض النهار، عتمة الشمس، وضوح الزمان الكثير/ الحاضر الذي لم يعد حاضراً/ الموت أوضح من واقع/ أرى الغيب أوضح من شارع.

هذه التعبيرات الزمانية يتوزعها أمران الغموض والوضوح، الليل والنهار، الحضور والغياب، فإذا اقترنت إلى المكان الذي يتكون معجمه من:

مرمر الدار — والخيمة

ماء نافورتي — والطريق

شفة التين — الشارع

الصفصافة — ساحل الأطلسي

عالم يعد عالي — ساحل المتوسط

واقع لم يعد واقعاً — البيت القديم

النجمة — قاع الهاوية

السماء


ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهي مفردات مكانية يمكن تصنيفها على هذا النحو المفردات الدالة على تفاصيل خاصة بالذات الشاعرة (الدار والنافورة والصفصافة والنخلة والخيمة) ثم، ومفردات دالة على الشمول (الواقع والعالم والهاوية) ثم مفردات دالة على أماكن جغرافية كونية (ساحل الأطلسي وساحل المتوسط) وهي أماكن ذات خصوصية قومية وإنسانية.

وإذا كان المهم في تحليل النص الشعري العلاقات التي تقوم بين هذه العناصر فإن حزم العلاقات التي تربط بين حقول الدلالات الزمانية والمكانية تتمثل في سلسلة الأفعال، وخصوصا تلك التي تتكرر مجسدة العلاقة بين هذه العناصر والذات الشاعرة فالخوف من غموض النهار وعتمة الشمس وكل ما يتصل بالمكان والزمان يجسد العلاقة الرئيسة، لهذا تتكرر مفردة الخوف مبينة هيئة الحدث في مَوقعِ الحال المفرد

(الصافي) سبع مرات في السطور الست الأولى بكثافة ملحوظة ، فالخوف هو العلاقة التي تربط الذات بما حولها من أمكنة وأزمنة تفصيلية ومجملة تمتد من مرمر الدار حي العالم والواقع ومن الحاضر إلى الزمن برفقته .والخوف يشمل النقيضين فيصنع المفارقة الرئيسة (الغموض والوضوح) غموض النهار ووضوح الزمان، ثمة نقض مستمر لأشياء هذا العالم الذي يحيط بالشاعر، ويظل السؤال (الأزمة) يتكرر سؤال عن الذات، وعن الطريق، والذات التي تتقنّع بقناع التاريخ وتتماهي فيه ماحية الفواصل بينهما.

وتأتي الحركة الثامنة في المقطع الثامن آخذة بناصية المشهد الختامي للمقطع حيث الذات الشاعرة المتماهية في الذات التاريخية التي تقف مشارف الأطلسي، ويلتبس الموقف بين الماضي والحاضر: الفاتحون القدامى والفاتحون الجدد، لقد اختلط الأمر في هذا المشهد، إن الشاعر الذي اضطربت أمامه الرؤى وتداخل التاريخي بالراهن والحاضر بالماضي ظل يردد سؤال الكينونة سؤال الهوية من أنا ؟ ولم يجد هويته إلى ما في (ما مضى وانقضى) في تلك البقاع البعيدة على مشارف المحيطات:

لي صخرة تحمل اسمي فوق هضاب تطل على ما مضى وأنقضى.

وهو يحاول أن يستنقذ تلك البرهة التي تجسد غربته، ولا يجد ما يلوذ به إلا القصيدة، (مضى الفاتحون القدامى وجاء الفاتحون الجدد). إن الغناء هو المأوى بعد أن غاب المكان والزمان ولم يبق إلا الماء رمز التيه.. لقد غيّب الشاعر الأمكنة الشاهدة على حضارة العرب. وغاب التاريخ وجاء تاريخ كولومبوس الأطلسي.

(..............

فاس في فاس. و..... تنأى ولا صقر

في راية الأهل، لا نهر شرق النخيل المحاصر)

وتظل الأندلس (التاريخ) هي القرار، فقد تحولت الأمكنة إلى أندلس (الجنة التي طرد منها العرب) لذا كانت القصيدة هي المأوى. وقد استثمر الشاعر على مدى القصيدة عبارة (ذهب الفاتحون وأتى الفاتحون) وهي التي ختم بها المقطع.

في المقطع التاسع (في الرحيل الكبير أحبك أكثر) يصبح الزمان زمان الرحيل، وينغلق المكان ويتوحد في سياق الحيل، ويصبح الوطن هو السفر هو ضمير المخاطب المبهم الذي يبدو بلا مرجعية أو يلتبس فتحتشد فيه كل المرجعيات، يرتبط الرحيل بالحب فتتكرر عبارة (في الرحيل الكبير أحبُك أكثر) وهي عبارة العنوان ثماني مرات كاملة ومبتورة مقترنة بالحب ومفصولة عنه، ويتكرر الفعل (خف) وهو متسق مع مفهوم الرحيل ست مرات متتالية في أربعة سطور، ويأتي مقترنا بالمكان (النخيل والتلال والشوارع والأرض) أو بالكلمات والزمان.

وتتسق حركة الزمان (الرحيل) مع المكان (الخفة). وفي مقابل ذلك يأتي (الثقل) مقرونا إلى القلب، وتأتي الثنائيات في ضفائر تعبيرية (الرحيل/ الحب) وما يتفرع منها (الخفة/ الثقل فالخفة تعني الغياب أو الرحيل والثقل يعني الحب.

(خف التخيل/ خف وزن التلال/ وخفت شوارعنا في الأصيل/ خفت الأرض/ خفت الكلمات/ والحكايات خفت على درج الليل/ لكن قلبي ثقيل فاتركيه هنا حول بيتك يعوي ويبكي الزمان الجميل).

ثمة أنساق من الصياغات التي تتمحور حول النقيضين في جدل الأضداد تعكس موارا داخلياً، ويشكل هذه الحركة في إطار المقطع : الجمل الاسمية التي تبدأ بالتقرير والتأكيد، ثم تنبثق منها جملة من الجمل الفعلية المبدوءة بالنفي من أجل تأكيد حقائق تمكن للتمسك بالثابت وهو

الحب في وجه المتغير وهو الرحيل، ثم تأتي سلسلة الجمل الفعلية المبدوءة بالماضي تتقافز معلنة عن الغياب، حيث تخف الأشياء والكلمات والأمكنة ويعاد تكرار اللازمة التقريرية التي توصد الباب على الحقائق الثابتة صور مشهدية يتسامى فيها الحسي إلى المعنوي، وتنزع نحو التجريد ويتجه الشاعر ليشكل من التفاصيل المادية الصغيرة ما يكبح جموح هذا التجريد ويلصقه بالوقائع المعتادة ويمنحه نكهة الراهن.

(نتذكر زر القميص الذي ضاع منا وننسى تاج أيامنا

نتذكر رائحة العرق المشمشي وننسى رقصة الخيل في

ليل أعراسنا).

وينحو نحو الاستقصاء والمقابلة بين ما هو جزئي ومتغير وماهو كلي وثابت.

أما الفواعل وهي هنا (بالذات) التي تتحرك نحو الآخر نحو (هي) الغريبة التي تم الارتحال عنها، الأرض (الوطن) الذاكرة المكانية والتاريخية، ثم الانتقال من (الذات الشاعرة)

(الأنا الثانية للشاعر) إلى (ضمير المتكلم الجمع) حيث الفعل المفصلي الكلي (نتساوى مع الطير/ نكتفي بالقليل) ثم (الأنا) حيث تشف الصورة عن ملمح طقسي أسطوري (القتل والانبعاث) ثم خطاب الآخر حيث التوحد الحضور الكثيف في مقابل الغياب الذي يتجسد عبر النفي: (لا شيء/ لا الهواء ولا الماء/ لا حبق لا زنبق) وهنا يصل ذروة التوحد في ذروة الغياب، وتبرز المفارقة الكبرى التي هي مفتاح التشكيل.

أما المقطع العاشر (لا أريد من الحب غير البداية) فيتكون من عدة جمل شعرية متساوية، إذ تضم كل جملة أربعة أسطر، ويبرز الإيقاع الذي

ينزع نحو النشيد والغناء، ويبدو التوق إلى المجد الأول والمشهد الأخير إذ تعود غرناطة إلى الواجهة رمزاً ومفتاحاً وعصباً تعبيرياً رئيساً في إطار منظومة الزمان والمكان المحورية التي تتناسل منها الدلالات.

إن الحديث عن البكارة الأولى عن البدايات: غرناطة رمز البكارة والنشوة ومن هنا كان الحمام يرفو ثوب النهار (حيث المكان والزمان) يهيئان للغناء والجمال: وما بين الرغبة في البكارة حيث (الحب) والواقع يأتي فعل (الغياب) الترك في الجملة الشعرية الثانية، التخلي عن كل مظاهر النشوة (أترك الفل / أترك قلبي/ أترك حلمي/ أترك الفجر/ أترك يومي وأمسي) من أجل العبور إلى ساحة غرناطة (ساحة البرتقالة) حيث البكارة الأولى، يعود صوت الشاعر المغني فتحل القصيدة محل الأرض (ليعلو الكلام/ كي أرى شارع الناي أزرق) لقد غاب الزمان الآخر حيث الغاردينيا واللؤلؤ. إنها جدلية الغياب والحضور التي تنتظم الزمان والمكان والفعل بحثا عن الحب والسلام.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقليل من الأرض يكفي لكي نلتقي ويحل السلام.

وفي المقطع الختامي (الكمنجات) تأتي الجمل الشعرية ثنائية التكوين غنائية الإيقاع تتكرر كلمة الكمنجات في أول كل سطر من سطورها ويتكون من أحد عشر سطراً شعرياً مزدوجاً، وهذا التناظر بين العنوان وعدد المقاطع وعدد الأبيات ليس عفويا بالتأكيد، بل هو ذو دلالة. أضف إلى ذلك أن الأنساق الأسلوبية التي استخدمها الشاعر فقد بدأ السطور كلها بكلمة الكمنجات التي تتكرر اثنين وعشرين صفحة مرة ثم جاء بها مبتدآت متلوة بأخبار مفردة في الصفحة الأولى وجملة فعلية في الصفحة الثانية وما بعدها وجاءت تارة أخرى متلوة بالجار والمجرور

وتارة بالجمل الفعلية وكلها منكرة، أما الأخبار الفعلية الجمل فقد كانت مبدوءة بالفعل تبكي متلوة بحرف الجر مع أو على ما عدا أربعة اسطر جاءت فيها الأخبار مبدوة بأفعال غير الفعل تبكي.

والبدء بكلمة الكمنجات يدل على النهاية المأساوية التي لا يجد الشاعر ما يلوذ به منها سوى الفن، ولهذا جاء توظيف الإيقاع المدروس اللعب بلفظي الخيل والحقل والوحش والجيش وتكرار الفعل تبكي كما هو الحال في تكرار الأندلس في آخر سنة من الأسطر المقطوعة، فعلى المستوى الإيقاعي فإن الإيقاع الصوتي ينجم عن تكرار الكمنجات ويبعث على التأمل، فالكلمة بما تحتويه من حروف وما توحي به ذات ضجيج يوحي بالنهاية، كما أن التماثل في تركيب الجمل الاسمية والفعلية وكذا التباين بالإضافة إلى التزام القافية في الأسطر المزدوجة كل ذلك أشبه بإيقاع معزوف على أوتار تنتج إيقاعاً مأساوياً حيث المراوحة بين السكون والمد بما يشبه لحن الترجيع الأخير. كما أن المقابلة بين الغجر الذاهبين والعرب الخارجين والزمن الضائع والوطن الضائع وتكرار ثنائية العرب والغجر يشتت حالة تاريخية راهنة صادقة .

العديد من السمات الأسلوبية تحتشد في مقابل الفاعل الرئيس وهو الكمنجات التي يوّقع عليها ألحانه فتتمثل خيلاً وحقلاً ووحشاً وجيشاً وفوضى وأسراب طير وشكر وصوت ولكنها في نهاية المطاف تبكي على الوطن الضائع على العرب الخارجين من الأندلس. تطارد الذات تود قتلها.

هكذا يأتي هذا المشهد الختامي موحياً بالمفارقة النصية حيث يجسد أحد عشر كوكباً ليوسف عليه السلام، وتتوالى صورة المأساة الفاجعة في أحد عشر مقطعاً تبكي الكمنجات وتعزف اللحن الأخير.

خاتمة:

وهكذا فإن هذه القراءة تكشف عن إشارات النص ومنهجيته الدلالية موزعة على كداخل متعددة بعضها نصي وبعضها غير نصي بمعنى أن النص ببنيته الإيقاعية متوسداً بتفعيلة المتدارك ذات الارتفاع الخفيف بأشكالها الثلاثة (فاعلُن فَعِلن فعْلُن) في حزم إيقاعية موزعة على نحو دال في إطار هذه البنية الإيقاعية يأتي تكرار مفردات بعينها ولوازم محددة تتكرر في مواقع تمنح هذه البنية دلالة إضافية فضلاً عن المقابلات والتقسيمات والقوافي المتماثلة والمتشاكلة، وببنية التركيبة عبر الأنساق المتشابهة والمتخلفة والانزيحات الدلالية وحركة الضمائر بدرجة التكثيف متمثلة في الطاقة الترميزية للصورة والانحراف الإسنادي، وكذلك درجة التشتت ممثلة بالقطع والخروقات السياقية ونشر المفاتيح الدلالية والتفاعلات النصية ودرجة التجريد من خلال تفجير السياقات بتيارات رؤيوية تعلو على مستويات الدلالة القريبة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبعض هذه المداخل ينبع من النص لكنه ذو طابع مرجعي غير نصي كالإشارات التاريخية والإحالة إلى سياقات أخرى تتعلق بطبيعة المرحلة ووتيرتها وسماتها الحدثية والحضارية. وهذه القراءة تتموضع في سياق إنتاج الشاعر وفي سياق القصيدة العربية الحديثة ومنجزها. وقد انتهت رحلة القراءة في النص إلى موضعته في إطار الشعر المقاوم وتحولاته.

المصادر والمراجع

1) أبو حميدة، محمد صلاح زكي، الخطاب الشعري عند محمود درويش - دراسة أسلوبية، فلسطين - غزة، جامعة الأزهر، 2000م.

2) البازعي، سعد، إحالات القصيدة: قراءات في الشعر المعاصر، الرياض، نادي الرياض الأدبي، 1419هـ.

3) باعش، لمياء، نظريات قراءة النص، جدة، علامات ، الجزء (39)، المجلد العاشر، 1421هـ.

4) بدوي، محمود، الجحيم الأرضي، قراءة في شعر صلاح عبدالصبور، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م.

5) درويش، محمود درويش:

أ - أحد عشر كوكباً ، بيروت ، دار العودة ، 1992م.

ب - الأعمال الكاملة، بيروت، دار العودة، 1994م.

6) الربيعي، محمود، لغة الشعر المعاصر، نموذج تطبيقي، القاهرة، فصول، العدد الرابع المجلد الأول، 1981م.

7) الشمعة ، خلدون، الاتجاهات الفكرية والجمالية للقصيدة العربية الحديثة، التصنيف والتصنيف معكوساً، الشعر العربي عند نهايات القرن، مهرجان المربد الشعري التاسع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1989م.

8) الطيب، عبدالله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، بيروت، دار الفكر، 1970م.

9) العالم، محمود، لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات ، تونس، إدارة الثقافة، 1988م.

10) علي، ناصر بنية القصيدة في شعر محمود درويش، عمان وزارة الثقافة، 2001م.

11) عياد ، شكري محمد:

أ - موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، القاهرة، دار المعرفة، 1978م.

ب - مدخل إلى علم الأسلوب، الرياض، دار العلوم ، 1403هـ / 1983م.

12) وادي، طه عمران، جماليات القصيدة المعاصرة، القاهرة، ط 2، دار المعارف، 1989م.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ملخص الورقة

أحد عشر كوكباً
على آخر المشهد الأندلسي
قراءة في نص مقاوم

تتناول هذه الورقة نص محمود درويش «أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي» في قراءة تنطلق من النص وتتكئ على إشاراته في استشراق آفاقه ومرجعياته محاولة استكشاف البنية الدلالية للنص عبر سياقه الفني الجمالي كسياق أكبر يضم مجمل المنجز الجمالي للقصيدة العربية الحديثة، وكسياق أصغر في إطار مراحل تطور الشاعر الفني وعبر مرجعياته التاريخية والمعاصرة ووقائع الحركة المقاومة في فلسطين والشتات.

وتحاول هذه الورقة أن تستنطق النص واستشراف رؤيا الشاعر فيه من خلال البنية الإيقاعية والبنية التركيبية ودرجة التكثيف ممثلة في رموزه وإحالاته النصية ودرجة التشتت عبر التوزيع والاختراقات السياقية وما إلى ذلك.

وقد أبرزت هذه الورقة أن أهم الإشارات النصية تتمثل في توظيف (الأندلس) واستثمار معطيات هذه المفردة مستقصية دلالاتها وإيحاءاتها ومستلة رموزها، ثم جدلية الزمان والمكان والثنائيات والضفائر التي تشكل حزماً دلالية كما استكشفت دلالات التكرار والتوزيع والأنساق اللغوية واستندت إلى إشارات النص في استثمار مرجعياته المتصلة بملابسات الظرف التاريخي ومنعطفات المسار الرئيس للمقاومة الفلسطينية، وخلصت إلى جملة معطيات تتصل بتشكل ملامح النص كنص مقاوم.

***

النظرية اللغوية العربية في المرايا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد ربيع

* المرايا من التحديب إلى التقعير:

بنى الدكتور عبد العزيز حمودة ما يمكن أن نطلق عليه «مشروعه النقدي» على مؤلَّفين، أولهما: كتابه «المرايا المحدبة»، الصادر في ضمن سلسلة كتب «عالم المعرفة» الشهرية التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت - عدد إبريل 1998م/ ذي الحجة 1418هـ. وآخِرُهما: كتابه التالي «المرايا المقعرة»، الصادر في ضمن السلسلة نفسها - عدد أغسطس 2001م/ جمادى الأولى 1422هـ. وهذا الكتاب الأخير ينبغي في نظري أن يُعَدَّ الجزء الثاني من كتاب واحد يضم الكتابين معًا، لا سيما أن المؤلف نفسه اقترح ذلك في المرايا المقعرة[1]. ذلك لأن حمودة أراد بكتابه الثاني بعد أن رفض في كتابه الأول: «المشروعات والاستراتيجيات التي أفرزها فكر الحداثة الغربية وما بعدها»[2] أن ينتهي فيه إلى إيجاد البديل عن ذلك كله من التراث العربي. فهو يعتقد جازمًا «أنَّ الحداثيين.. وقفوا أمام مرايا محدبة زادت من أحجامهم وضخَّمتها. وحينما طالت وقفتهم أمام تلك المرايا صدَّقوا في نهاية الأمر أنَّ إنجازاتهم النقدية بهذا الحجم المتضخِّم». ويواصل التأكيد في حماسة أنَّ أخطر ما وشت به دراسته الأولى، وكان على الباحث أن يكون «أكثر جرأةً في تأكيده، وأقلَّ تأدُّبًا، هو أن النقل عن الحداثة الغربية يفتح الطريق أمام التبعية الثقافية، ثم يكرّسها. ثم إننا نرتكب إثمًا لا يغتفر حينما ننقل المصطلح النقدي الغربي، وهو مصطلح فلسفيٌّ بالدرجة الأولى، بكل عوالقه المعرفية إلى ثقافة مختلفة، هي الثقافة العربية، دون إدراكٍ للاختلاف»[3]. ولذلك رأى أن من واجبه - في الأقل: تُجاه قرائه الذين

حاصروه بالأسئلة، كما يقول - بعد هذا الرفض أن يفكر في إيجاد بديل واحد ليس غير، هو «البديل العربي القومي».

لقد جهد الباحث في (المحدبة) في تلمُّسِ كل ما يمكن أن يقنع القارئ من جهةٍ بأن المذاهب والاستراتيجيات النقدية الغربية ومصطلحاتها جميعًا قد نشأت في بيئةٍ ملائمة لها في الغرب، لا تتناسب بحالٍ من الأحوال مع نظيرتها العربية، وأن المذهبَ منها لم يأتِ إلا في نهاية مذهبٍ آخر؛ إما في تدرجٍ يقتضيه وإما أن يطرأ هناك من الظروف ما يلجئ إليه. ومن جهة أخرى لم يقترب القارئ من النصوص الإبداعية في ضوء نقد الحداثيين وما بعد الحداثيين من البنيويين وما بعد البنويين، بل زادتهم كتاباتهم عنها بعداً[4]. كما يشتكي حمودة بمرارةٍ أيضًا من لغة النقد الوعرة التي «تلفت النظر إلى نفسها أكثر مما تلفته إلى النص»[5]. وأما في (المقعرة) فقد ذهب إلى تقديم البديل العربي في هيئة نظريتين، هما: النظرية اللغوية العربية، والنظرية الأدبية العربية.

ولا يملك القارئ المنصف بدءاً إلا التعاطف مع حماسة الباحث في محاولة التوصل إلى نظرية نقدية عربية أصيلة، تُنْسَبُ كليّةً إلى التربة التي نمت فيها النصوص العربية. ولا يملك أيضًا إلا أن يجاريه في شكواه من وعورة لغة النقد في أحيان ليست بالقليلة. إذ أجزم أولاً مع الباحث - كما يجزم بذلك غيري أيضًا - بأن في تراثنا العربي كثيراً جداً من صنوف الفكرِ والنظر، مما لو لم يُهْمَل أو يُتجاهل لكان لنا اليوم بين الأمم شأنٌ آخر بلا شك. وليس ذلك الأمر مخصوصاً بمجال الأدب فحسب، بل في ميادين العلوم والفنون المختلفة، النظرية منها والتطبيقية. وأجزم ثانيًا - كما جزم هو في كتابيه - بأنْ ليس كلُّ ما نشأ في الغرب من فكرٍ أو نظرٍ نقدي أو غير نقدي بصالحٍ لنا برمته في جميع الأحوال والظروف بلا استثناء. أما عسر لغة بعض النقاد في عصرنا الحالي، بقصدٍ أو بغير

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصدٍ، وشدة التكلف والتصنع والادعاء في تلك اللغة بصورة مبالغ فيها عن عمدٍ في بعض الأحيان، وهو الأمر الذي يلح في إظهاره الباحث بين حين وآخر في كلا عمليه، فظاهرٌ لا يخفى على أحد.

غير أن هذه الأمور - وإن كانت في عمومها مما يُحمد للباحث بحق - تقتضي منه التريث في إطلاق الأحكام على القائم المنجز، وعدم التسرع في إيجاد البديل الموعود. إذ يبدو أنَّ التسرُّعَ أوقعه أولاً في تحديب مراياه الأولى بأكثر مما ينبغي، وأوصله ثانيًا إلى تقعير مراياه التالية أكثر مما يجب. وكلا الأمرين ضارٌّ غيرُ نافع. أما المحدبة فقد حظيت بمناقشات كثيرة وجدل واسع وقت ظهورها، وهو ما لم يخف على متابع. وقد نص أكثر منتقديه على أنه تكلف الجمع بين المتباعدات، وانتقى الشواهد، واقتصر على الجزء ليحكم على الكل.. إلخ؛ لتظهر المرايا محدبةً كما أراد. ولن تبحث هذه الورقة بالطبع شيئًا من قضايا المحدبة، ولا الجدل الذي ثار حين صدورها؛ لأن الورقة ليست معنية بغير **النظرية اللغوية العربية** التي ذكرها بوصفها أحد بدائله العربية في قسم من كتابه التالي «المرايا المقعرة». وأما هذه المقعرة فقد حفلت - كما لا يخفى - باللغة الحماسية العاطفية الذاتية، التي لا تلبث أن تعاود تأكيدَ إمكان الاستغناء بالتراث البلاغي العربي عن كل فكر وافدٍ، في تَكرار واضح يصل إلى حد الإملال والمبالغة. لكنَّ الملاحظة الجديرة بالتأمل والمناقشة، وهو الأمر الذي سنعنى هنا بمتابعته في المقام الأول، أن النظرية اللغوية على وجه الخصوص - كما بلورها حمودة بديلاً تراثيًا - أحيطت عنده بغير قليل من التقعير والتصغير، بحيث يمكن القول: إنها أصبحت من صِغَرِها غير صالحة لأن تُستبدل بشيء، في حين أنه أراد لها التحديب والتكبير.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

* النظرية اللغوية:

يبدو أن قضية انطلاق النظريات الأدبية الغربية - ولاسيما البنيوية - من مفاهيم البنيوية اللغوية كما أسسها سوسير، وتدرُّج انتقال هذه المفاهيم من الحقل اللغوي إلى الحقل الأدبي، وظروف توافق بعض مفاهيم الحقلين أو تطابقها، ووجوه التأثر والتأثير، يبدو أنها أحيطت بغير قليل من اللبس والالتباس. وأغلب ما يقع فيه اللبس هو عدم ملاحظة أنه كان يمكن ألا يكون هناك أي نوع من التأثير لسوسير على النظريات الأدبية - إلا في حدود ما يقتضيه كون النص الأدبي بدوره لغةً - لولا استثمار بعض المنظرين المتأخرين كشوف سوسير اللغوية والقيام اختياراً بتجربة تطبيقها في مجال النصوص الأدبية. وهو تجريبٌ فيه من المقايسة بين مختلفين متباعدين نسبيًا أكثر مما فيه من الحتمية التي يقتضيها التطور الطبيعي لدراسة حقل واحد.

إن جوهر عمل سوسير وإنجازه الحقيقي إنما هو في دراسة اللغة دراسة علمية، بوصفها ظاهرة إنسانية قابلة للبحث والتحليل العلمي. وهو بملحوظاته العميقة عن ماهية كلٍّ من الدال والمدلول، وعن العلاقة بينهما، وعن اللغة والكلام، وعن المحور السنكروني والدايكروني، وغير ذلك من مرتكزات نظريته التي سيأتي الكلام فيها، لم يستهدف إلا الكشف عن ماهية الظاهرة/ اللغة، ولم يشر إلى بنية النص ولا إلى مجرد احتمال أن يكون للنص الأدبي نظامه وبنيته الخاصة التي يمكن الكشف عنها من خلال وحداته. بل لم يذكر سوسير لفظ البنية أصلاً. وحمودة نفسه يؤكد أن لفظ «البنية» لم يظهر إلا بعد وفاة سوسير بسنوات، يقول: «وقد كان «تنيانوف» أول من استخدم لفظ «بنية» في السنوات المبكرة من العشرينيات، وتبعه «رومان ياكبسون» الذي استخدم كلمة «البنيوية» لأول مرة عام 1929»[6]. وإذا استعرضنا أي تحليل بنيَوي متأخر فإننا

سنجد أن ما فيه من توافق مع سوسير لا يعدو أن يكون قياسًا عقليًا في طريقة المعالجة ليس غير بين أمرين مختلفين. صحيح أن اللاحق يهدف إلى التوصل إلى نتائج مشابهة لما توصل إليه السابق، لكنَّ ذلك إنما كان بمحض اختيار المحلل، لا أنه تتابعٌ حتميٌّ يقتضي الأولُ منهما الأخير. أو قل: هو توظيف استراتيجيات اللغويين في حقل البحث الأدبي على سبيل المحاكاة، أو هو، على حد تعبير بارت: «محاولة نقل النموذج اللغوي إلى حقول ثقافية أخرى»[7]. ثم إنَّ كل واحد من التحليلين لا يخدم إلا حقله الخاص. من ذلك على سبيل المثال لا الحصر تحليل ليفي شتراوس الأسطورة إلى أعمدة رأسية وصفوف أفقية، وسك مصطلح «ميثيم» Mytheme بمعنى: وحدة أسطورية صغرى، نظيراً لمصطلح «فونيم» Phoneme: وحدة صوتية صغرى، و«مورفيم» Morpheme: وحدة صرفية صغرى.

وهذا الذي سبق يبدو أنه غاب عن بال حمودة في مراياه، وإلا ما كان ليقترح مرتكزات نظرية سوسير اللغوية نفسها مرتكزات للنظرية اللغوية العربية. إذ كأنه بذلك يرى أن ما انبنت عليه النظرية الأدبية البنيوية في الغرب من كشوف سوسير اللغوية هو نفسه لازمٌ لانبناء النظرية الأدبية العربية، حتى لكأنها حتمية علمية لازمة، لا أنها مجرد اختيار أعلام البنيوية الغربية. هذا مع أنه ينادي بملء فمه بخصوصية الثقافة العربية إبداعًا ونقداً، ومع أنه يرى كذلك أن التدرج من نظرٍ إلى نظرٍ هناك كان ينبغي أن يوازيه هنا أيضًا تدرج مناسب للخصوصية الثقافية، ومناسب لتدرج الفكر العربي نفسه في النظر إلى الظواهر.

هذا وسأسلم بدءاً مع مؤلف المرايا بأن أركان النظرية اللغوية الثلاثة التي ذكرها (اللغة العربية كنظام ص 218-261، الكلام واللغة ص 268-261، ثنائية اللفظ والمعنى ص 268-304 هي الأركان التي عليها تقوم

النظرية اللغوية العربية الصالحة أن تحلَّ محلَّ أي فكرٍ واردٍ دخيل. غير أني أجد الباحث لم يستطع الإلمام بالخطوط العامة الرئيسة التي قدمتها الدراسات العربية التراثية في المجالات الثلاثة التي اختارها هو، ولا بما قدمه الدارسون المحدثون من بحوث ودراسات حولها. والأدهى من ذلك أنه - مع كثرة ذكره مصطلحات سوسير، وكثرة نقله عن شراح سوسير - مايزال بعض ما قدمه سوسير من المصطلحات والمفاهيم غائمًا ملتبسًا عنده. ولذا سأبدأ، في إيجاز، بعرض أركانه كما عرضها، ثم أعلق عليها. لكنَّ ما تجدر الإشارة إليه بدءاً هو أنَّ النظرية اللغوية، مع أن المؤلف حصر أركانها في مفاهيم لغوية بحتة، لم تتأسس لديه على دراسات اللغويين الذين أفاضوا في بحث هذه المفاهيم اللغوية التي حدَّدها. بل تجاوزَ دراسات اللغويين - ومعهم علماء الكلام والأصول المتقدمون - إلى دراسات البلاغيين. بل تجاوز بشكل ملحوظ ملاحظات أكثر أوائل البلاغيين المتقدمين فقفز إلى عبدالقاهر الجرجاني، وهو البلاغي الذي عاش في القرن الخامس الهجري، بعد أن استوت في القرون الثلاثة السابقة قبله العلوم اللغوية، واتضحت معالمها، وتبلورت مصطلحاتها ومفاهيمها. بل لا نشك في أن عبد القاهر - وهو النحوي الذي ألف عدداً من الكتب المهمة في النحو[8] - كان على فهم عميق بالتصور اللغوي للألفاظ والتراكيب، وعلى وعي بما أنجزه اللغويون وأهل الكلام والأصوليون قبله، فانعكس هذا على عمله في «دلائل الإعجاز» خاصة، حيث امتزجت التصورات النحوية بالبيانية، كما هو معلوم. وهو الأمر الذي كان ينبغي للمؤلف أن يتلمسه قبل أن يقفز قفزاً إلى عبدالقاهر.

* اللغة/ النظام:

ليس غريبًا أن يمر حمودة في مستهل هذا المبحث سريعًا على نص

أورده الجابري في كتابه «اللفظ والمعنى» عن حكاية نشأة النحو من غير أن يتوقف عنده؛ لأنه يؤمن بأنَّ «النحو يمثل أحد جوانب النظام اللغوي العربي فقط، وليس هو النظام كله»(9). والأولى عنده، ما دمنا نتحدث عن النظام اللغوي، أن يكون الحديث عن «النظم» عند عبدالقاهر. ويستثمر في هذا المقام نصًا لمحمد مندور، سنعود إليه في المناقشة، وآخر لصلاح رزق. ثم يمضي في متابعة تعريف النظم، بادئًا بتعريفين للغة: أحدهما للجاحظ، والآخر لحازم القرطاجني. ويمر أثناء حديثه عن النظم بنص آخر للجابري في النحو كما مر على سابقه؛ ربما لأنه لا يرى مدخلا للنحو في هذا الباب، يدل على ذلك أنه لا يذكره إلا من حيث هو من النصوص التي لا بأس من إيرادها عند قوله: «وفي مواجهة الهجوم الذي سبق عبدالقاهر ضد النحو العربي باعتباره قيداً جامداً على الإبداع ردَّ الجرجانيُّ للنحو اعتباره، مؤكِّداً أنه ليس قيداً، وأنه على العكس تحريرٌ للمعنى»(10).

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

وفي مبحث المحور الرأسي والمحور الأفقي يسخر المؤلف من استثمار الحداثيين هذا المصطلح الغربي، مع أن بعض النقاد العرب، كالباقلاني مثلاً «قد جمعوا بين المحورين الأفقي والرأسي، أو التعاقبي والاستبدالي، في اقتدار شديد وفي وضوح كامل»(11). ويورد قولَ الباقلاني: «فإن إحدى اللفظتين قد تنفرد في موضع، وتزل عن مكان لاتزل عنه الأخرى، وتجدها فيه غير منازعة إلى أوطانها، وتجد الأخرى لو وضعت موضعها في محل نفار، ومرمى شراد، ونابية عن استقرار»(12). ويورد بعده نَصًا لابن الأثير. ثم يدعو الباحثين إلى ضرورة استبدال مصطلحي «الضم - وأحيانًا: الجوار» و«الاختيار» بالمحورين الرأسي والأفقي.

وفي خاتمة هذا الركن يتحدث المؤلف عن **اعتباطية العلامة.**

ويشرحها كما هي في عرف سوسير. ويعتذر المؤلف عن أن «طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول لم تكن من الموضوعات التي أثارت انتباه البلاغيين العرب إلا في حالات شديدة الندرة.. ربما يكون أحد أسباب هذا التجاهل لطبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى، أو الدال والمدلول، أن الدراسات حول هذا الموضوع كان عليها أن تنتظر طويلاً إلى أن تُطَوَّرَ دراسات معمقة في علم النفس وعلم الاجتماع»[13]. وبعد الفحص والتمحيص لمؤلفات عبدالقاهر حصل المؤلف على نصين اثنين فقط: «الأول يشي فقط باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، ويوحي بها من طرف خفي. والثاني يقدم مفهوم تلك الاعتباطية دون غموض أو مواربة»[14].

* اللغة والكلام:

يؤكد تناول المؤلف المصطلحين السوسيريين «اللغة» و«الكلام» بما لا يدع مجالاً للشك أنهما يعنيان عنده: اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة. ويكاد ينتهي الكلام فيهما بانتهاء القول بأسبقية أحدهما على الآخر. وإذا كان ما استنتجه من كلام الأقدمين يشير إلى أسبقية الصوت على الخط فقد رأى أنه تحقق له بكل تأكيد «القول بأن الركن الثاني من أركان علم اللغة السوسيري، الذي أعطيت له كل تلك الأهمية في القرن العشرين، كان متحققًا في الدراسات اللغوية العربية منذ بضع مئات من السنين»[15].

* اللفظ والمعنى:

يعرض المؤلف في هذا الركن نصًا لعبد القاهر في غموض المعنى ولطفه شاهداً على تعدد الدلالة، ثم حديثًا خاطفًا عن ثنائية «الحقيقة

والمجاز»، ثم اللفظ والمعنى من نص الجاحظ المشهور (والمعاني مطروحة في الطريق). إلى استعراض تأويل بعض المحدثين انقسامَ البلاغيين القدماء إلى لفظيين ومعنويين وأن عبد القاهر حل المسألة في النهاية، ثم قضية اللغة والعالم الخارجي واللغة والفكر وموقف عبد القاهر من ذلك. وهنا يصرح المؤلف بأن «عبد القاهر في سياق تأكيد سبق الوجود على اللغة، أو الشيء أو فكرته على اللفظ الذي يشير إليه أو يدل عليه، يقدم تعريفًا عربيًا مبكرًا للغة باعتبارها أداة اتصال communication، ويتحدث بمفردات عربية لا تختلف عن مفردات سوسير وياكبسون. فبدلاً من الحديث عن الرسالة والمرسل والمستقبل، وهي المفردات الحديثة في علوم اللغة والسيميائية الحديثة، يستخدم الجرجاني مفردات"الخبر" و"المخبر" و"المخبر به»[16]. ثم ينتهي إلى أن هذا الذي سبق كله في سياق الحديث عن استعمال اللفظ على الحقيقة.

أما استعمال اللفظ على المجاز فيبدأ بتعريف المجاز والفرق بينه وبين الحقيقة. ويتطرق إلى تفضيل عبد القاهر بعض العبارات أدبيًا بما حوته من المجاز. ثم ينتقل إلى تقسيم عبد القاهر المجاز إلى نوعين: لفظي وعقلي، مع تأكيد عناية عبد القاهر بالعقلي لأنه يعنى بالعقل. ثم يختم مبحثه بذكر ثلاثة من الأعلام عنوا ببحث الحقيقة والمجاز. أولهم: عبدالقاهر الذي يرى المؤلف في هذا الموضع أن استعمال اللفظ على الحقيقة وعلى المجاز عنده يُعَدُّ المدخل إلى معنى المعنى وتعدد الدلالة. ويذكر حمودة أن ثاني الثلاثة «حازم القرطاجني» سيؤجل تفصيل القضايا التي أورد اسمه هنا لتفصيلها إلى باب «النظرية الأدبية»، وهي آراؤه في التصوير والمحاكاة والتخييل. ويذهب عند ذكر السكاكي إلى أنه أكثر الثلاثة تأثرًا بالمنطق.

وبعد هذا العرض لمجمل الخطوط العامة للنظرية اللغوية آن لنا أن

ندخل في حوار مع المرايا. ولن نلتزم بترتيب أركانه التي رتبها هو بحسب فهمه لها. إذ سنبدأ معه بمناقشة اعتباطية العلامة والعلاقة بين الدال والمدلول، مع تحرير ماهية كل منهما، ويتلو ذلك مفهوما: اللغة والكلام؛ ليمكن بعد ذلك الحديث عن اللغة بوصفها نظامًا. ثم نلمح إلى موقع دراسة المعنى من الدراسة اللغوية. وأرى أن هذا الترتيب هو الذي يمكن أن نصل من خلاله إلى رؤية واضحة إلى حد ما عن اللغة وجملة المفاهيم المتعلقة بها المذكورة آنفًا.

* اعتباطية العلامة وعلاقة الدال بالمدلول عند العرب:

قلت فيما سبق: إن حمودة عرض مفهوم اعتباطية العلامة كما هو في عرف سوسير. وأزيد هنا أن فهمه لاعتباطية العلامة عند سوسير هو فهم مقبول. ويبدو أنه على اطلاع بما وُجِّهَ إلى هذا المفهوم من اعتراضات، من نحو وجود «مجموعة من المفردات اللغوية تدل أصواتها على مدلولها بطريقة ليست عفوية أو اعتباطية.. لكن هذه المجموعة تمثل عادةً نسبة من الضآلة لا تفسد القول بعفوية العلامة اللغوية ولا تبطله»[17]. لكن العجيب بحق هو حكمه بندرة بحث هذه القضية في تراث العرب، إلى حد أنه راح يتلمس ما يوحي بشيءٍ ما في القضية ولو من طرف خفي، فوجد - كما تقدم - نصين فقط عند عبدالقاهر، أحدهما لا يصرح في المسألة بشيء. وحتى الآخر ربما لا يُفهم منه ما فهمه المؤلف إلا بتكلف. وعجيب أيضًا التماس العذر للعرب في غفلتهم عن بحث هذه المسألة، والرجوع بسبب ذلك إلى تأخرهم في ذلك الزمان في مجال الدراسات النفسية والاجتماعية التي خدمت سوسير في التوصل إلى هذا الكشف.

لقد نضجت بكل تأكيد في ثلاثة القرون السابقة لقرن عبدالقاهر الجرجاني (الخامس الهجري) الدراسةُ اللغوية، وتبلورت على طول هذه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العصور ملامحُ التصور اللغوي للألفاظ والصيغ والأصوات والتراكيب والدلالة والمعجم، بل والتصور الكلي لظاهرة اللغة في عمومها، إلى الحد الذي لم يكن للاحقين فضلٌ ما في إضافةٍ إليه جوهرية، بل لقد أساء المتأخرون أحيانًا إلى جهود المتقدمين، كما سيأتي. وقد وُجِدَ عند علماء العربية من الأسباب الدينية وغير الدينية ما جعل من النظرِ في العلاقة بين الدال اللغوي ومدلوله أمراً بالغ الأهمية لهم. ذلك أن جموع المتجهين إلى تقليب النصوص على وجوهها المختلفة، من النحويين والمعجميين والمفسرين والأصوليين وأهل الكلام وأعلام الفرق الإسلامية المعنية بتأويل النصوص - كالمعتزلة خاصة - والمتصوفة والبلاغيين والأدباء، قد عناهم بدرجات متفاوتة علاقة اللفظ بما يدل عليه، سواء من جهة المناسبة بينهما: أطبيعية هي أم عرفية؟ أم من جهة كونها توقيفية أو اصطلاحية، أم من جهة تمثيل الدال العالَمَ الخارجي.

وتنقل المصادر خلافًا قديمًا بين العلماء في لزوم وجود مناسبة طبيعية بين اللفظ ومعناه أو عدم لزوم تلك المناسبة. وتنسب القولَ بالمناسبة إلى عباد بن سليمان[18] من المعتزلة، وإلى الجمهور القول بضده. والعجيب أن الجمهور يعترض على هذا الرأي بالحجة التي يوردها سوسير في تأييد عدم وجود مناسبة طبيعية لازمة بين اللفظ ومعناه نفسها، وهي الاختلاف بين الدوال في اللغات المختلفة لمدلول واحد. يقول السيوطي ما نصه: «نقل أهلُ أصول الفقه عن عباد بن سليمان الصيمري من المعتزلة أنه ذهب إلى أن بين اللفظ ومدلوله مناسبة طبيعية حاملةً للواضع على أن يضع. قال: وإلا لكان تخصيص الاسم المعيَّن بالمسمى المعيَّن ترجيحًا من غير مرجِّح. وكان بعض من يرى رأيه يقول: إنه يعرف مناسبة الألفاظ لمعانيها، فسئل ما مسمى «أذغاغ»؟ وهو بالفارسية: الحجر. فقال: أجد فيه يبسًا شديداً، وأراه الحجر. وأنكر الجمهور هذه المقالة، وقال: لوثبت ما قاله لاهتدى كل إنسان إلى كل لغة، ولما صح

وضع اللفظ للضدين، كالقرء للحيض والطهر، والجون للأبيض والأسود»[19]. ويورد الدكتور وليد قصاب رأي عباد بن سليمان هذا في سياق اندفاع بعض طوائف غلاة المعتزلة وراء القول الذي «يرى أن الصلة بين اللفظ ومعناه هي صلة حتمية لازمة، وهي علاقة واجبة لا تتخلف أبداً»[20].

ومن هذا الرأي يمضي العلاّمةُ ابن جني - وهو من المعتزلة - إلى القول بما سماه في كتاب الخصائص: «إمساس الألفاظ أشباه المعاني»[21]، و"تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني»[22]. ويستند في الصفحات التي عقدها في خصائصه لهذه الصلة بين اللفظ والمعنى إلى أقوال أوائل الأئمة كالخليل وسيبويه، فيقول: «قال الخليل: كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالةً ومداً، فقالوا: صرّ. وتوهموا في صوت البازيّ تقطيعًا، فقالوا: صرصر. وقال سيبويه في المصادر التي جاءت على الفَعَلان: إنها تأتي للاضطراب والحركة، نحو «النَّقَزان، والغَلَيان، والغَثَيان»، فقابلوا بتوالي حركات المثال توالي حركات الأفعال»[23].

ولعلَّ من المناسب الإشارة هنا إلى أنَّ هذا المبحث ليس إلا حلقةً واحدةً في سلسلةٍ لا تنفصل حلقاتُها من المناقشات والخلافات بين أئمة العربية في قضايا العلاقة بين اللفظ والمعنى. من أهمها: قضية التوقيف والاصطلاح، ويتصل المبحث السابق معها بأقوى الصلات. ذلك أن الفخر الرازي - فيما نقله عنه السيوطي - قد قال «في المحصول، وتبعه تاج الدين الأرموي في الحاصل، وسراج الدين الأرموي في التحصيل: الألفاظُ إما أن تدل على المعاني بذواتها، أو بوضع الله إياها، أو بوضع الناس، أو بكون البعض بوضع الله والباقي بوضع الناس. والأول مذهب عبّاد بن سليمان، والثاني مذهب الشيخ أبي الحسن الأشعري وابن فُورَك، والثالث مذهب أبي هاشم. وأما الرابع فإما أن يكون الابتداء من الناس والتتمة

من الله، وهو مذهب قوم، أو الابتداء من الله والتتمة من الناس، وهو مذهب الأستاذ أبي إسحق الأسفراييني»[24].

ومعلومٌ عند دارسي العربية كافةً ما دار من جدل بين الأقدمين في القول بالتوقيف أو بالمواضعة والاصطلاح. وقد يُعَدُّ ابنُ فارس – من أعلام القرن الرابع الهجري – أحدَ أكثر المتشددين في إنكار المواضعة والعرف والاصطلاح في اللغة[25]. وقد دارت حجج القائلين بالتوقيف المنكرين المواضعةَ والعُرف، كابن فارس مثلاً، على قول الله عز وجل **﴿وعَلَّمَ آدمَ الأسماءَ كلَّها﴾** الذي يفيد ظاهره التوقيف[26]. ويعتمد القائلون بأنَّ اللغةَ بأسرها تثبت اصطلاحًا فيما أورده عنهم ابنُ برهان في كتاب الوصول إلى الأصول على «أن اللغات لا تدل على مدلولاتها كالدلالة العقلية؛ ولهذا المعنى يجوز اختلافها. ولو ثبتت توقيفًا من جهة الله تعالى لكان ينبغي أن يخلق الله العلم بالصيغة، ثم يخلق العلم بالمدلول، ثم يخلق لنا العلم بجعل الصيغة دليلاً على ذلك المدلول. ولو خلق لنا العلمَ بصفاته لجاز أن يخلق لنا العلم بذاته، ولو خلق لنا العلم بذاته بطل التكليف، وبطلت المحنة»[27]. واحتج هؤلاء أيضًا بحجج أخرى من المنقول والمعقول. وهو ما جعل ابن جني يورد الآراء ويتوقف عن الفصل الجازم في أيها الجدير بالترجيح[28]. أما الاتجاه الذي يُعزى إلى عباد بن سليمان وأصحابه، وهو أن دلالة الألفاظ ذاتية، فقد ردَّ عليه الرازي في المحصول بردٍّ مشابهٍ لردِّ الجمهور السالف، وهو قوله: «لو كانت ذاتيةً لما اختلفت باختلاف النواحي والأمم، ولاهتدى كل إنسان إلى كل لغة. وبطلانُ اللازم يدل على بطلان الملزوم»[29].

لقد أدرك عامةُ الباحثين من المحدثين الوشائجَ التي جمعت في حلقاتٍ متصلة متراصّةٍ اتجاهات العلاقة بين الدال ومدلوله المختلفة كما وردت عند القدماء على النحو الذي أشرنا إليه في السطور السابقة،

فكان من نتيجة ذلك أنْ عُدَّ قولُ عبَّاد بالمناسبة بين اللفظ والمعنى أحدَ أركان هذه العلاقة، وقرينًا لأقوال التوقيفيين والاصطلاحيين ومن يتوسط بين الاتجاهين. إذ رتب مثلاً الدكتور السيد أحمد عبدالغفار في كتاب «التصور اللغوي عند الأصوليين»[30] جملة الآراء باعتبارها مجتمعةً مفتاحَ القضايا اللغوية العامة التي بها تنجلي ظاهرة اللغة للأصولي. ويشير في معرض سوق هذه الآراء إلى نصٍّ أورده الآمدي في كتاب «الإحكام في أصول الأحكام»[31] يعزو قولَ عبَّاد بن سليمان في المناسبة بين اللفظ والمعنى أيضًا إلى أرباب علم التكسير[32].

وربط الدكتور لطفي عبد البديع ربطًا مدهشًا في فصلٍ من كتابه «التركيب اللغوي للأدب» بين قول عبَّاد هذا بالمناسبة الطبيعية بين اللفظ وما يشير إليه وبين مذهب «الطبيعيين» اليونانيين. وذكر أنَّ هذا الاعتقادَ بالدلالة الذاتية يُبينُ من وجهة نظره الخاصة عن المعنى الفطريّ للُغة، وهو الأمر الذي «يظهر في التعبير الذي تأسر اللغة فيه صورة الشيء وتوحي إلى المرء بالحياة فيه، وكأنما تمثّله وتحضره.. وهو وإن كان لا يكفي في بيان أصل اللغة إلا أنه جدير بأنْ يُعَوَّل عليه في إثبات وجود عناصر لغوية لها دلالة ذاتية تشابه من بعض الوجوه الصور الرمزية والتمثيلية، وينتفي معها اطراد مبدأ المواضعة والاصطلاح»[33]. وهذا اتجاهٌ محدَثٌ واضحٌ في عدم تأييد الأخذ بمبدأ المواضعة والاصطلاح على إطلاقه، مع اتكاءٍ شديد على رأي عباد السالف وعلى غيره من الآراء لبعض الأقدمين، إذ يقول عبدالبديع بعدُ: «وإذا كانت السمة الاصطلاحية للغة هي المبدأ الجوهري الذي أقام عليها سوسير مذهبه، ومقتضاه أن اللغة نظام من العلامات تلتقي فيه ما أطلق عليه الفكرة الذهنية والصورة الصوتية، أو المدلول والدال، وأن العلاقة بينهما تحكمية محضة غير معللة بعلة، فإنه قد استثنى من ذلك ما سماه التعليل النسبي، كالتعليل القائم على الاشتقاق.. أو المبني على علّة سمنتيقية». ويذهب إلى أنَّ المتكلّم

يستعمل علامات حسية ترمز للأشياء والمعنى، و«تجري على علاقة طبيعية تنم عنها الخصائص التي تظهر في التشكل الصوتي وأبعاد التركيب. فاختيار هذه العلامات وإن كان يتم في نطاق المواضعة والاصطلاح، إلا أنه مُعَلَّل تثبت فيه مناسبة الصور اللفظية للحظات المعنى الذي يروم المتكلم صياغته»[34]. ويذكر بعد ذلك عدداً من أوجه المناسبة، منها ما تقدم عند ابن جني، ومنها فصولٌ ذكرها ابنُ القيم وغيرُه من القدماء[35].

ومما يُذكَرُ في هذا السياق أيضًا أنَّ المباحثَ المنوَّه عنها فيما مضى تتصل عند الأقدمين أشدَّ الاتصال بمباحث أخرى في العلاقة بين الدالِّ والمدلول، لا تقلُّ عن المذكورة أهميةً، ولا يمكن الفصلُ بينها، ولا عَدُّ كلٍّ منها شيئًا قائمًا بذاته بإطلاق. ولو تتبعنا مباحثَ الأصوليين - دون غيرهم - لألفيناهم يدرسون الظاهرة اللغوية من زواياها المتعددة في أكثر من عشرين مبحثًا في أقل تقدير. وقد جعلوا لمباحثهم اللغوية هذه عنوانًا يجمعها هو «المبادئ اللغوية»[36]. يقول الشوكاني في الفصل الثالث المعنون بالمبادئ اللغوية من كتاب الإرشاد: «اعلم أن البحث إما أن يقع عن ماهية الكلام، أو عن كيفية دلالته. ثم لما كانت وضعية فالبحث عن هذه الكيفية إما أن يقع عن الواضع، أو الموضوع، أو الموضوع له، أو عن الطريق التي يُعرَف بها الوضع. فهذه أبحاث خمسة»[37]. أما ابن عمر فيجعل مباحث المبادئ اللغوية عند الأصوليين: «بيان معنى اللغة، والإشارة إلى سبب وضعها، وبيان الواضع، وهل المناسبة بين اللفظ ومعناه لازمة؟ وأن المعنى الذي وضع اللفظ له ذهني أو خارجي أو أعم منهما؟ وطريق معرفة الوضع، وهل يجري القياس في اللغة؟ وانقسام اللفظ إلى أقسامٍ متعددات متباينات ومتداخلات باعتبارات مختلفات»[38].

ولما كان الأمر كذلك ضمَّ بعضُ الباحثين المعاصرين إلى حديث

عرفية العلامة حديثًا آخرَ لا ينفصلُ عند التحقيق عنه، هو حديثُ تمثيل العلامة اللغوية ما يقع في الخارج، أو ما سماه الدكتور عبد الحكيم راضي بـ «اللغة والعالم»[39]. إذ تتبع راضي هذه المسألة في التراث العربي، بدءاً بتأملات أوائل الأقدمين، ومروراً بما يرى أنه من أثر الثقافة اليونانية في الدراسات الفلسفية العربية، وانتهاءً بما أثير في العصور الحديثة عن طبيعة العلاقة بين الكلمات والأشياء[40].

ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أنَّ ما عُرِفَ في التراث العربي قديمًا بقضية «الاسم والمسمى» التي دار حولها الجدلُ طويلاً، قد (انقسم الفكر العربي القديم إزاء هذه المعضلة التي تبلغ حدَّ الإشكالية قسمين متعارضين. ففريق يرى أنَّ الاسم هو المسمى عينه، وفريقٌ يرى أنَّ الاسمَ شيءٌ والمسمّى شيءٌ آخر. وقد تفرع عن هذه المعضلة وارتبط بها مشكل «التوقيف والاصطلاح» في اللغة، كما تفرع عنها كذلك مشكل «الحقيقة والمجاز»)[41]. وهو هنا يشير فيما يشبه المداخلة إلى بحث صنعه الدكتور لطفي عبد البديع بعنوان «الاسم والمسمى»، درس فيه مذاهب الفرق وأصحاب الكلام وأدلتهم من المعقول والمنقول[42]. فأوجز إسماعيل نتائج البحث المذكور في أنَّ القائلين بالتوقيف هم الذين تعاملوا مع اللغة «بوصفها حقيقة، والذين قالوا بالاصطلاح.. هم الذين تعاملوا معها بوصفها مجازاً.. الفريق الأول أكّد ثقته في اللغة بما هي حقيقة وجودية فاعلة بذاتها، في حين انطوى موقف الفريق الثاني على قطيعة بين اللغة والوجود»[43].

مما تقدم نلحظ أن مسائل العلاقة بين الدال والمدلول بحثت في القديم بحثًا متعدد الجوانب، لم تشر المرايا إلى شيءٍ منه، ولم تشر من ثمَّ إلى البحوث الحديثة التي تقاطعت من زوايا متعددة معه. وهنا ننتقل سريعًا إلى الحديث عن اللغة والكلام ونظام اللغة.

* اللغة والكلام - نظام اللغة:

إني أعجب حقًا لمن تصدى لإثبات أن مصطلحي «اللغة والكلام» السوسيريين - مع أهميتهما في إحداث الثورة في الدراسة اللغوية الحديثة - قد وردا عند العرب بجميع ما يوحيان به حديثًا أن يلتبس عليه المصطلحان، إلى الحد الذي يجعله يفصل القول في شيئين آخرين مختلفين ليسا من جوهر المفهومين في شيء. إذ جعل حمودة مصطلح «اللغة» يعني: المنطوق، ومصطلح «الكلام» يعني: المكتوب، كما أشرنا إلى ذلك سابقًا. وراحَ تبعًا لذلك يتتبَّعُ أقوال الجاحظ في الأصوات وتقدمها في المرتبة عن الرموز الكتابية. ذلك لأن حمودة يعتقد أن جوهر القضية عند سوسير في بيان الفرق بين المصطلحين إنما هو في تقديم المستوى الصوتي عن الكتابي. وهذا الأمر في حقيقته أمرٌ آخر ورد عند سوسير في سياقٍ غير سياق التمييز الدقيق بين مصطلحيه المركزيين: اللغة والكلام.

مفهوما اللغة والكلام اللذان أحدثا النقلة النوعية في النظر إلى الظاهرة اللغوية لا يخفى على أحد من الباحثين في الحقل اللغوي أنَّ وجه الجِدَّة والأصالة فيهما تكمن في تمكُّن سوسير من التفريق بشكل واضح بين النظَام الذهني للجماعة اللغة المتكلمة بلغة واحدة معينة، أي: البنية المتصورة، وبين الكلام الفردي الذي ينجزه أفراد هذه الجماعة في شكل نماذج لغوية متحققة، أي: البنية المنجزَة. ويمكن أن يقال بصورة أشد وضوحًا: إنَّ المصطلح الأول «اللغة» يرمز إلى القواعد الذهنية التي تُستَشَفّ من خلال أغلب ما يُنْطَق به، فَيُحْكَم عليه بأنه القانون الذي اتَّبعه المتكلمون في إنتاج ألفاظ اللغة وتراكيبها وأساليبها، وبمقتضاها يفهم السامع ما يُلقى عليه. فاللغة على هذا قوالب تصبّ فيها الألفاظ؛ فهي إذاً من عمل الجماعة لا الفرد، وهي التي بمقتضاها يعرف ما ورد من الكلام وفيه حذف أو زيادة أو تقديم أو تأخير. أما الكلام فهو نشاط

فردي يقوم به المتكلم، يتمثل في الألفاظ والتراكيب والأساليب التي ينتجها. ويُحكَم على صحة الكلام أو خطئه، أو مخالفته ما ينبغي في الأصل أن يكون عليه، أو ما لحقه من نقص أو زيادة أو نحو ذلك، بموجب القواعد الذهنية الشكلية المجردة المُختَزَنة في عقول الجماعة، أي: بمقتضى «اللغة». وهذا التحديد للمفهومين على هذه الصورة صار من الشيوع بحيث لا يحتاج إلى إحالة، بل إننا نستطيع هنا إن أردنا أن نحيل إلى مئات المراجع التي تتفق على إظهار هذا التصور لمصطلحي اللغة والكلام[44].

وقد لحظ كثير من الباحثين، العرب والغربيين على حد سواء، الصلةَ بين هذين المصطلحين ومصطلحي تشومسكي بعد ذلك (القدرة والأداء) أولاً: من جهة دلالة المقدرة - وقد تسمى الكفاءة - على البنية المتصوَّرة، وتسمى أحياناً العميقة، وهي بنية تشترك فيها عقول الجماعة، وتوازي مصطلح «اللغة». وثانياً: دلالة الأداء - وقد يطلق على هذا النوع اسم البنية السطحية، وأحياناً المُنْجَزة - على المتحقق على ألسنة الأفراد، وتوازي مصطلح «الكلام». يقول جفري سامسون: «ومن أكثر سمات منهج تشومسكي في دراسة اللغة تأثيراً هو التمييز الذي يقيمه بين المقدرة اللغوية competence والأداء اللغوي أو الممارسة performanceوهو استرجاع للتمييز بين المقدرة langue والكلام parol عند سوسير. وتشومسكي نفسه لا يفرق بين المقدرة عنده والمقدرة التي تحدث عنها سوسير[45]. كما لحظَ بعضُ المحدثين من العرب أنَّ المصطلحات الأربعة: «اللغة والكلام» السوسيريين، و«الكفاءة والأداء» التشومسكيين، بما أن مفاهيمها على اختلاف تسمياتها جميعًا تُعنى بملاحظة مستويين للغة، أحدهما: مثالي متصوَّر في الذهن، والآخر: واقعي متحقق على ألسنة المتكلمين، تلتقي مع التصور النحوي الذي ينبني على ما يُعرَف عند النحاة بـ «التقدير»، أي: ما يُقَدَّرُ نحويًا بتقديم أو تأخير أو حذف أو

زيادة أو نحو ذلك. ويُعَبَّر عن هذه الفكرة خير تعبير بالتمييز نحويًا أيضًا بين «القاعدة» و«الاستعمال» منذ أوائل الدراسات النحوية المبكرة، ولا سيما عند الخليل وسيبويه. وقد لحظ هذا الملحظ الدكتور شكري عياد حين يقول: (وإذا كان التمييز بين «اللغة» و«القول» في تعليم سوسير فكرة من هذه الأفكار المحورية، ويمكن أن تندرج بسهولة تحت التمييز بين «القاعدة والاستعمال»، كما تندرج تحت العنوان نفسه فكرة مشهورة أخرى للعالم اللغوي المعاصر نعوم تشومسكي، أعني: تفرقته بين «الفطرة والكفاءة»[46] في مجال اللغة ـ ومن هاتين الفكرتين انطلقت معظم الدراسات الأسلوبية المعاصرة ـ فإننا نجد لدى سيبويه تفرقة مماثلة»[47]. ولعلَّ شكري عياد من القلائل الذين أدركوا بعمق الفرق الجوهري بين دراسات أوائل النحاة - كالخليل وسيبويه - التي عنيت بالنقاش في معرفة المتكلم للغته ومصنفات متأخري النحاة، كابن عقيل وابن هشام والأشموني[48].

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويؤكد الدكتور عبد الحكيم راضي من جهته الشبهَ التامَّ الذي يصل إلى حد التطابق بين عمل النحاة وصنيع أصحاب النحو التوليدي. إذ يتصوَّرُ الفريقان مستوًى مثاليًا للغة، «ومن أجل إثبات هذه المثالية والمحافظة عليها قام النحوُ العربيُّ بما يشبه صنيع المحدثين من أصحاب النحو التوليدي التحويلي في تصورهم لوجود بنية عميقة Deep Structure مثالية كامنة وراء كل بنية سطحية Surface Struture». ويرى راضي أن محاولات التعليل، أي: بعلل النحاة المشهورة، والقياس، والتقدير، ليست «سوى إجراءات صناعية في سبيل المحافظة على هذا التصور المثالي»[49].

ولعلَّ كلامَ الدكتور حمزة المزيني - وهو من اللغويين البارزين، ومن أكثر المهتمين بالدراسات اللسانية الحديثة عامةً ودراسات التوليديين على

وجه الخصوص - في الصلة بين بحوث جيل النحاة الأول وبحوث اللسانيين المحدثين، من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى فضل بيان، حيث يقول في كتابه مراجعات لسانية: «.. لكنَّ الصورة التي يمثلها كتاب سيبويه هي الدليل الأوضح على أن النحو العربي في بداياته لم يكن معياريًا خالصًا، بل كان ألصق ما يكون بالتنظير اللساني الحديث.. وقد اكتشف المتخصصون في اللسانيات الحديثة، وبخاصة اللسانيات التوليدية، هذا الغنى النظري في النحو العربي المبكر. وهو ما دعا هؤلاء إلى القول بأن النحو العربي في صورته تلك يتشابه مع الدراسات اللسانية الحديثة، إن لم يتماثل معها، في الأهداف وفي طريقة البحث وفي الوصف والتفسير»(50). وأشار المزيني في عملٍ آخرَ له إلى عددٍ كبير من الغربيين المعاصرين الذين اكتشفوا شدة الشبه بين دراسات نحاة العرب والدراسات اللسانية الحديثة في الغرب، منهم جوناثان أوين الذي يؤكد أن جهود نحاة العرب الرائعة لم تُقدَّر بما تستحقه في الغرب الا مع التقاليد البنيوية التي أتى بها دي سوسير وبلومفيلد وتشومسكي(51). ومنهم مايكل كارتر، وديفيد جستس، وغيرهم(52).

وإنَّ كاتبَ هذه السطور لَعَلى قناعة تامَّة ـ بعيداً عن تأييد دعوى أنَّ للقدماء نظريةً لغويةً متكاملةً أو نفيها - بأنَّ القول بـ «العامل النحوي» كما ورد عند النحاة، و«العلل النحوية» كما تصوَّرُها مصنفاتهم، و«تقدير» محذوف أو زائد أو مقدم أو مؤخَّر أو منويّ.. في نماذج الاستعمال والشواهد المختلفة، وصَوْغ القاعدة بناءً على ذلك، وتأويل ما يوجد من الشواهد ونماذج الاستعمال مخالفًا في ظاهره للقاعدة.. إلخ، إنما يعني ذلك كلُّه في حقيقة الأمر وعيَهم بالنظام الذهني المختزن في عقول الجماعة المتكلمة بلغة واحدة، وإدراكَ أهمية ردِّ ما يُسمَعُ من القول مما يُتَفَوَّه به ويُنطَقُ (وهو: الكلام) إلى ما قام في العقول والأذهان مما يُتَصَوَّرُ (وهو: اللغة). وبعبارة أخرى نستطيع أن نقول: إن عمل النحاة - وهو

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما يُعرف بالتصور النحوي - إنما هو تحليل ما هو «متحقق بالفعل» من أجل التوصل إلى معرفة ما هو «متحقق بالقوة». ولنا أن نقول أيضًا مع الدكتور المزيني: إن عمل النحاة الأوائل هو بحثٌ في معرفة العربي للغته[53]. فالقاعدة النحوية بناءً على هذا التصور إنما هي وصفٌ للنظام الذهني الجمعي.

إن ما ينبغي تأكيده في هذا السياق بإلحاحٍ هو أن النحو في صورته المتأخرة عند متأخري النحاة، وهي الصورة التي يعهدها عامة الناس في عصرنا هذا عنه، ليس هو النحو الذي بدأه الخليل وسيبويه، بل هو تحويلٌ وتغييرٌ لما كان في مبتدئه بحثًا في معرفة المتكلم لُغَتَهُ، وتأمُّلاً في (مواقع كلام العرب، وما قام في عقولها من علله) على حد قول الخليل بن أحمد رحمه الله في مقولته الشهيرة[54]، إلى أن أصبح على أيدي هؤلاء المتأخرين في صورةٍ هي أقرب إلى ما يمكن تسميته بنحو المعلمين. والفرق بين نحو العلماء ونحو المعلمين أن الأخير ينتهي به المطاف عند القاعدة وما يجوز وما لا يجوز (أي: قل ولا تقل)، أما الأول فيبدأ منها منتهيًا إلى تحليل النظام الذهني الذي تُعَدُّ القاعدة وصفًا له، بحيث يصف هذا النوعُ من النحو موقعَ (الكلام) بالنسبة إلى ذلك النظام الذهني (أي: اللغة). وهذا معناه أن متأخري النحاة أساؤوا إلى الدراسة النحوية في جوانب وإنْ أحسنوا إليها في جوانب أخرى. وقد أشرتُ في أعمال سابقة منشورة إلى ذلك[55]. ومرَّ بنا قريبًا إلماح الدكتور شكري عياد إلى فروقٍ واضحة بين دراسات قدماء النحاة كالخليل وسيبويه ودراسات متأخريهم كابن هشام وابن عقيل والأشموني، كما ألمحَ إلى مَشابهَ أُخَرَ من الفروق بين الطائفتين أيضًا غَيْرُهُ من الباحثين[56]. ولعل انحراف الدراسة النحوية عند المتأخرين عن مسارها عند الأوائل، أي: تحولها من دراسات تحليلية

معمقة في الظاهرة اللغوية إلى ملخصات لتعليم اللغة صوابها وخطئها، أسهم بقدر كبير في حجب تلك الصورة الأولى للنحو العربي عن كثيرٍ من المعاصرين.

غير أنَّ وَصْفَ طبيعة عمل النحو والنحاة على الصفة المذكورة آنفًا ليس الغرضُ منه هنا - كما قد يتبادر - إثباتَ وجودِ النظرية اللغوية العربية كما تطمح المرايا إلى إثباته، ولا نفيَ وجودها كذلك؛ لأن الورقة ليس من شأنها الإثبات ولا النفي. بل دلالة هذا العرض في هذا السياق إنما هي في المقام الأول لبيان أن مؤلف المرايا - مع حرصه في إثبات النظرية اللغوية العربية على تلمُّس ما يمكن أن يلتقي مع مصطلحات علم اللغة الحديث ولو من طرف خفي - قد أعرض عن تلمُّس ذلك عند من ينبغي له البحث عن ذلك عندهم، وهم اللغويون، واتجه بدلاً عن ذلك إلى البلاغيين فأخطأ الطريق. ولو أنه تتبع هذه القضية في مظانها عند اللغويين لهداه التتبع إلى بعض ما ذكرناه، فأدلى فيه بدلوه، موافقًا أو معارضًا. لكنه بسبب اعتقاده أن النحو يمثل أحد جوانب النظام اللغوي العربي فقط، وليس هو النظام كله، كما نقلنا عنه في موضع سابق من هذه الدراسة[57]، كان يتجاوز النصوص التي تشير إلى التصور النحوي، ومنها نصا الجابري، كما تقدم.

ولعل إغفال حمودة بحث (اللغة بوصفها نظامًا) من هذه الزاوية في مبحثه المعنون بـ «اللغة كنظام» يعود - بالإضافة إلى ما سبق - إلى خطأين اثنين فيما يعتقده، أحدهما: يتعلق بفهمه خلفياتِ البحث القديم، والآخر: يتصل بإدراكه التنظيرَ الحديث.

لقد سبقت الإشارة إلى انصراف المرايا عن حقيقة «اللغة والكلام» عند سوسير إلى الحديث عن أولوية الصوت على التمثيل الكتابي. وهذا الأمر - وإن كان مما اعتنى بذكره سوسير - لا ينبغي أن يختلط مع تأكيد

سوسير قضية النظام الذهني للغة، وأن هذا النظام يمكن التعرف عليه ودراسته من خلال نماذج الاستعمال، وأن اللغة حقيقة اجتماعية[58]. بل ينبغي أن يُنظر إلى تأكيده أولوية اللغة المنطوقة وثانوية تمثيل المستوى الصوتي برموز كتابية في سياقه، وهو سياق لفت الأنظار من جهة إلى وجوب إحلال الدراسة الوصفية التي تُعنى في المقام الأول بالمنطوق؛ لأنها معنية بالوصف الآني للغة، بدلا عن الدراسة التأريخية التي كانت تُعنى باللغات المكتوبة في مراحل مختلفة، وهي الدراسة التي كانت رائجة في عصره. ومن جهة ثانية نبَّه سوسير إلى الأوهام التي توقعنا فيها الكتابة، وقد تغيِّرُ في الظاهر بعضَ حقائق اللغة في صورتها الصوتية[59]. ويؤكد في هذا السياق ما تأثر به بعدَه عددٌ من اللغويين، ومنهم بلومفيلد، وهو أن اللغة في صورتها المكتوبة ليست إلا تسجيلا للصورة الأولية الحية بإشارات ورموز مرئية[60]. ثم إن تناول اللغويين للمسألة الصوتية عند سوسير يرتبط من بعض الوجوه بمبدأ تعريف العلامة وماهية مكونيها الرئيسين (الدال والمدلول)؛ إذ إن الدالّ عنده صورة صوتية، كما سيأتي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولم يسلم ما قرره سوسير في أولوية الصوت وثانوية الكتابة من النقض على أيدي من جاؤوا بعده. إذ منع دريدا من التسليم بأولوية الصوت وثانوية الكتابة. لكن ينبغي التنبه إلى الزاوية التي نظر منها جاك دريدا إلى القضية؛ إذ جاء ذلك عنده من قبيل الثورة على المركز، وهو يرى أن رأي سوسير ينبع من سيطرة مركز الصوت[61] والخوف من تجسيد الكتابة. على أن الكتابة عند دريدا تتسع لتشمل غير الصورة التقليدية للكتابة المعروفة[62]. وهذا النقض يشبه إلى حدٍّ مَا ما نقضه عليه أيضًا رولان بارت، حين جعل سوسير اللغةَ فرعًا من علم العلامات الذي ينبغي أن يكون له الحق في الوجود، فقرر بارت، كما هو معلوم، أنَّ

علم العلامات ينبغي أن يكون فرعًا من علم اللغة[63]. أما مصطلحا اللغة والكلام بالصورة المتحدَّث عنها فيما سبق فقد كانت فتحًا لم يسع اللغويين من بعد سوسير إلا الإفادةُ الحقيقية من هذه القفزة.

إننا لو افترضنا جدلا أن القفزة النوعية في علم سوسير كانت بتقديم الصوت على الرموز الكتابية كما تزعم المرايا، ولو أردنا أن نبين مع حمودة فضلاً ما للعرب على غيرهم بالسبق إلى هذا، لوجدنا أن حدَّ ابن جني - وهو من اللغويين - اللغةَ بأنها «أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»[64] أوفى تعريفٍ وصل إليه علماءُ اللغة قديمًا وحديثًا. وقد تتبع أستاذُنا الدكتور محمد أحمد خاطر عشرات التعريفات قديمًا وحديثًا، مع بيان الأوجه التي يمكن أن يُعتَرَضَ بها على كل تعريف، فوجد أن أفضلها وأقلها اعتراضًا عليه هو تعريف ابن جني سالف الذكر[65]. وقال الدكتور عبده الراجحي أيضًا في التعليق على تعريف ابن جني المذكور: «أما أن اللغة أصوات فلا نكاد نعرف مثل هذا التحديد لها إلا في العصر الحديث.. ومن المثير حقًا أن ابن جني قصر اللغة على الأصوات وأخرج الكتابة من هذا التعريف»[66]. لقد كان الأولى بمؤلف المرايا - إنْ هو رأى أنَّ تقديمَ الصوت على الكتابة ذو أهمية في التصور الصحيح للغة - أن يوردَ تعريفَ اللغة عند اللغويين نصًا، حيث يشتمل التعريفُ المذكور على الصوت وحده دون الكتابة كما مرَّ.

أما خطأ حمودة الثاني المتعلق بفهم القديم فهو جريه وراء إثبات أن (النظم) عند عبد القاهر هو وحده خير ما يمثل (النظام) اللغوي. ولذلك فرح حين وجد نصًا لمندور يشهد بأن عبد القاهر «يستند إلى نظرية في اللغة.. تماشي ما وصل إليه علم اللسان الحديث من آراء». وفي غمرة فرحه بما وجد نسي أنه يبدأ بالقول: إنه يستند إلى نظرية لغوية فيما يقول. ومعنى ذلك أن عبدالقاهر قد وعى من التصور اللغوي القائم لوقته

ما بنى عليه نظرية النظم. وحتى قوله في النقد المنهجي عند العرب: «مذهب عبدالقاهر هو أصح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة في أوربا لأيامنا هذه، هو مذهب العالم السويسري الثبت فردناند دي سوسير»[67]. ينبغي ألا يؤخذ على أنه جزمٌ من الدكتور محمد مندور بانفراد عبدالقاهر باختراع نظرية لغوية كاملة الملامح وحده؛ لأن السياق ليس كذلك. ولذا يُعد من الحيف الاتكاء على نصه هذا في ادعاء نظرية لغوية كاملة لعبد القاهر، مع تجاهل تامٍّ للنظر اللغوي القائم في زمانه. ولا ننكر مع ذلك دورَه المهم في بناء التصور اللغوي لمعاني التراكيب كما هو معلومٌ عند الكافة.

أستطيع أن أجزم بأنه لا يمكن أن يكون «النظم» كما عرفناه عند عبد القاهر معناه «النظام اللغوي» إلا عند مَنْ ليس له حظٌّ في فهم التصور اللغوي فهمًا يميزه بوضوح عن التصور الأسلوبي البلاغي. إذ إن النظم وظهور المعاني المختلفة باختلاف النظم هو نتيجة تالية لما يمليه النظام. والنظام ذهني متصور فهو لغة، أما النظم فإنه منطوق متحقق بالفعل فهو ينتمي إلى الكلام. والنظم لهذا يدل اختلافه على اختلاف النظام. ولمّا فُتن حمودة بإثبات أن النظم نظامٌ، ولما فاته أن يدرك الخيط الدقيق الذي يفصل النظم عن النظام، تجاوز - دون أن يعلم - من غير تعليقٍ قولاً للجابري لم يستشهد به إلا على دور النحو في تحرير المعنى، مع أهميته في إثبات النظام، هو: «فإن النحو العربي كما نقرؤه في مرجعه الأول «الكتاب» ليس مجرد قواعد لتعليم النطق السليم والكتابة الصحيحة باللغة العربية، بل هو أكثر من ذلك قوانين للفكر»[68].

* الفونيم عند الغرب والعرب:

يُعَدُّ مفهوم الفونيم Phoneme في الدراسات اللسانية الحديثة من

أهم ثمرات تبلور مفهومي «اللغة والكلام» في أذهان الدارسين بعد سوسير، ويعد كذلك من قبيل التطبيقات اللسانية للمفهومين في المجال الصوتي. ذلك أن سوسير حين استعمل هذه المفردة كان يرمي إلى معناها اللغوي، لا الاصطلاحي الذي استقر بعد وفاته بسنين. غير أن تروبتسكوي وعلماء حلقة براغ سعوا في أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات من القرن العشرين إلى بلورة مفهوم الفونيم في ضوء مصطلحي اللغة والكلام المتقدم ذكرهما. فالألوفونات Allophone (مجموعة الأصوات المتحققة المنطوقة التي تنتمي جميعها إلى فونيم واحد) تنتمي إلى «الكلام»، والفونيم (وهو الاسم الجامع لجميع أفراد الألوفونات) ينتمي إلى «اللغة»[69]. وبناء على بلورة مفهوم الفونيم على هذا النحو أصبح يُنظر إلى الفونيم على أنه «الصورة العقلية للصوت»، أو أنه «أفكار صوتية»[70] في المقام الأول. أما الألوفون فإنه الصوت المنطوق في موضع محدد. وبعبارة الدكتور الخولي: «نحن عندما نتكلم لا نصدر فونيمات، بل ألوفونات»[71].

http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي التراث اللغوي العربي ما يلتقي مع هذه الفكرة ويلتحم معها، وهو تفرقة اللغويين بين مصطلحي «الحرف والصوت». فمع أن مصطلحي الصوت والحرف لم يكونا يستعملان بحيث يدلان دائمًا على الفرق بين الصُّوَر المنطوقة للحرف والحرف على إطلاقه، يدلُّ تناول عدد من اللغويين - ومن أبرزهم ابن جني - على الوعي بالحالين. وابنُ جني هو أول اللغويين الذين استعملوا الكلمتين للدلالة بوضوح على الشيئين المتغايرين. وأفاض في التفرقة بين المصطلحين بما يشبه قول المحدثين في الفرق بين الفونيم والألوفون[72]. وألمح أبو الفتح أيضًا إلى ما يشير بوضوح إلى «إدراكه لمعنى «العائلة من الأصوات» أي: إلى الصوت الذي يختلف باختلاف سياقه الصوتي»[73]. وذلك في معرض حديثه عن الحرف الساكن المدرج في غيره والموقوف عليه[74].

* العلامة اللغوية:

من إنجازات سوسير المهمة في حقل الدراسات اللغوية تعيين ماهية العلامة اللفظية ومكوناتها. إذ يرى أنَّ العلامة في الحقل اللغوي ينبغي أن يقتصر مفهومها على ركنين، أحدهما: الصورة الذهنية لأصوات الأحرف كما يتصورها من يحدِّثُ نفسَهُ بكلمة «قلم» مثلاً لكن دون نطقها بكلمات مسموعة، والآخر: الصورة الذهنية التجريدية لمجرد قلم دون تعيين لشكله أو نوعه أو لونه. وقد استبعد سوسير الصورتين الحسيتين (الأصوات المنطوقة حقيقةً، والقلم المعين المحسوس) وأبقى على التجريديتين، وهما: (الصورة الصوتية ـ الدال)، و(الصورة الذهنية للمفهوم - المدلول). وهنا نستحضر ما سبقت الإشارة إليه من ورود تقديم سوسير للصوت على الكتابة في سياقه الخاص. ولذا لا يستقيم للمرايا - كما قلنا سابقًا - مجرد البحث عن ذكر الصوت في نص الجاحظ الذي اتكأتْ عليه في إثبات سَبْقِ العرب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونزولاً عند شرط المرايا في اصطياد ما في التراث مما يوحي بالالتقاء مع فكرة التصور الذهني - دون الحسيّ - في مفهوم العلامة. يمكن أن نجد أن خلاف بعض الفرق الذي سبقت الإشارة إليه[75] في دلالة اللفظ على المعنى الذهني في مقابل الخارجي، يلتقي مع التصور السوسيري في أحد الجانبين وهو ماهية المدلول. وقد ناقش الرازي القضية، فجعل البحث الثالث من محصوله في أن الألفاظ لم توضع للدلالة على الموجودات الخارجية، بل وضعت للدلالة على المعاني الذهنية[76]. ويؤكد الغزالي في المستصفى أن الشيء له في الوجود أربع مراتب، الأولى: حقيقته في نفسه. الثانية: ثبوت مثال حقيقته في الذهن. الثالثة: تأليف صوت بحروف تدل عليه. الرابعة: تأليف رقوم تُدرك بحاسة البصر دالة على اللفظ، وهو الكتابة[77].

ولقد أغفل حمودة أيضًا في هذا المقام ما لا ينبغي أن يُغْفَلَ، وهو أنواع دلالات العلامات في التراث العربي، لفظيةً كانت أو غير لفظية، على مدلولاتها، ومن ثم أنواع الدلالات اللفظية وهيئاتها كما وردت عندهم. ذلك لأنَّ هذا البيانَ يتعلَّقُ في العصور الحديثة بما سبق التنويه عنه من تعيين موقع العلامة - بوصفه مفهومًا لغويًا - من العلامات بمفهومها الواسع بصفة عامة. ويتعلَّقُ به في العصور القديمة إنجازاتُ علماء العرب القدامى في المجال السيميائي، ويمكن تبعًا لاستراتيجية المرايا أن نفيد من مقارنة ما أُنجز من ذلك قديمًا بما أُنجز سيميائيًا في عصرنا.

كان من المقبول للمرايا في ضوء اقتناص ما في التراث للدلالة على السبق - مع ما في ذلك على إطلاقه كما سيأتي - أن يُشار مثلاً إلى التقسيم الثلاثي الذي انتهى إليه بيرس لأنواع العلامات (الأيقونة Icon والمؤشر Index [وقد يترجم بـ «قرينة» أو «شاهد»][78] والرمز Symbol) مع أنواع الدلالة: المطابقة والتضمن والالتزام، أو يبحث ما يلتقي مع ذلك مما يعرف في مباحث القدماء بأنواع الدوال بصفة عامة، وهي المحصورة عندهم في الدوال الخمس المشهورة.

* المحور الرأسي والمحور الأفقي:

شنَّعَ مؤلفُ المرايا على المحدثين الذين يعبرون بالمحور الرأسي والمحور الأفقي للدلالة على إمكانات الضم والاختيار بين الألفاظ. والأمر في حقيقته أهون بكثير من أن يُخْتَلَفَ فيه، بل من مجرد أن يُذكر. والقضية هنا ليست أكثر من تعبير عن الفكرة وبسطها بألفاظ العصر ومصطلحاته، وميل إلى تقريبها بالاستعانة بالطرق الرياضية الشائعة. غير أن المهم هنا هو أن الفرق بين المصطلحين الحديثين وبين ما اقترحه حمودة يكمن في أن المحورين يعبِّر بهما عن نوعين من التحليل، أحدهما:

الضم والاختيار من حيث بيان علاقات الألفاظ الأفقية الخطية مع ما يتضامُّ معها في العبارة، والرأسية من حيث إمكان الاستبدال بها غيرها. والآخر: التعاقب والتزامن الزمنيان من حيث دراسة اللغة تطوريًا وتأريخيًا ومن حيث دراستها آنيًا.

أما الأول فإن العلاقة التي يقترح لها حمودة تغييراً في الاسم ليس الإشكال فيها في الاسم، وليس التوَصُّلُ إلى وجود تسمية مستعملة في التراث تؤدي المعنى بأمرٍ ذي بالٍ هنا، بخلاف القضايا الأخرى؛ لأنَّ ظهور المحورين بوصفهما وسيلة لتقريب فكرة العلاقتين الأفقية والرأسية كان متزامنًا مع فكرة أهمية العلاقتين في عرض مفاهيم تتعلق بالعلامة اللغوية، منها مبدأ (الاختلاف)، ومنها مبدأ (القيمة). أما كلمتا «الضم والاختيار» فإنهما تبقيان مجرد كلمتين لا أهمية لهما إن لم نكشف عن استعمالهما في التراث استعمالاً يعبر عن الفكرة نفسها.

وأما علاقة التزامن والتعاقب المعبر عنهما أيضًا بمحورين رأسي وأفقي فمعلومٌ عند دارسي الحقل اللغوي كافة كيف ارتبط المفهومان «السنكروني والداياكروني» بتحول العناية بالدراسة اللغوية على يدي سوسير من المنهج التأريخي التطوري الذي كان سائداً في عصره وقبله إلى المنهج الوصفي الذي يعود إليه هو الفضلُ في إرسائه والدعوة إليه. وهذا أمرٌ لا يخفى على أحدٍ، ولا يحتاج إلى دليل. أما في بحوث الأقدمين اللغوية فلا أثر لشيء من هذا.

* المعنى في الدراسة اللغوية:

سبق أن أشرنا إلى أن حمودة تلتبس عليه طبيعة الدراسة اللغوية وتختلط عنده بالدراسة البلاغية والأسلوبية. فمع أنه أشار - يبدو أنه أشار من غير قصد - إلى أن البنيوية اللغوية لم تعتنِ بأداء الدلالة، بل

بكيفية أداء التراكيب تلك الدلالة في المقام الأول، ومع ادعائه أن التراث العربي قامت فيه نظرية لغوية صالحة أن تتجاوز النظرية اللغوية الحديثة، وأن تعد في الوقت نفسه مستقلة تمام الاستقلال، راح أولا: يقيم قضية اللفظ والمعنى باعتبارها ركنًا من أركان النظرية اللغوية. وثانيًا: لم يذكر سيبويه إلا حين وصل إلى هذا الركن المفترض: «انشغل البلاغيون والنحويون ابتداء من سيبويه في القرن الثاني للهجرة بالعلاقة بين اللفظ والمعنى»[79]. فهل معنى هذا أن عبد العزيز حمودة يرى أن إنجاز العرب في حقل الدراسات اللغوية يكمن في (تحرير المعنى) كما يقول؟

إن المعنى - من حيث هو معنى مقابل للفظ - هو آخر ما يُشْغَلُ به النحويُّ ودارسُ اللغة/ النظام. ولا يهم المعنى أحداً من النحاة إلا بالقدر الذي يكون به التركيب على صفة معينة، وبما يختلف به التركيب ويتحول من حال إلى حال؛ لأن النحو هو علم التركيب لا علم المعنى. وهذا الأمر أجمع على ذكره الدارسون قاطبة، ولا أعلم أحداً قبل عبد العزيز حمودة جعل من أركان الدراسة اللغوية قضية اللفظ والمعنى الشهيرة. ومن العجيب حقًا أن يُدرِجَ قضيةَ اللفظ والمعنى عنوانًا في أركان النظرية اللغوية العربية، ثم يناقش في صلب الموضوع مسألةَ استعمالِ اللفظ على الحقيقة وعلى المجاز، وهو أمر غاية في الغرابة.

تأخذ الدراسة التركيبية من المعنى ما لا يزيد فيه أو ينقص منه في ذاته شيئًا عما هو مستقر له عند عامة المستعملين للغة. بل إنها تكتفي بما يخدم دراسة التركيب؛ فلذا لا تُعد بحال من الأحوال دراسةً للمعنى. وقد شعر المنظِّرون في الحقل اللساني الحديث بأهمية إقصاء دراسة المعنى من مجالهم؛ من أجل الوصول إلى دراسة علمية غير مشوَّشة بهلامية الدلالة وعدم استقرارها. يقول الدكتور محمد حسن عبد العزيز: «لكن موضوع المعنى مازال حتى اليوم مُخْتَلَفًا في اعتباره علمًا يمكن أن يخضع

لمقتضيات البحث العلمي. ولهذا آثر أصحاب المنهج الوصفي البنيوي تَجَنُّبَ الخوض في هذا الموضوع؛ باعتباره موضوعًا لا يمكن أن يخضع للملاحظة والتجربة. يرى جليسون مثلاً أن الدراسات التي تناولت جانب المعنى كانت أقل تطوراً من الدراسات التي تناولت جانب الشكل. وينتهي إلى أنه ليس من المقبول حتى الآن أن نعتبر هذا الجانب علمًا »[80]. ويشير بعد ذلك إلى استشكال الدكتور السعيد بدوي قضية الوصول إلى تحديد معيَّن للمعنى في حال لو أراد اللغوي إدخاله في الدراسة اللغوية؛ نظراً لاختلاف المعنى في كل سياق[81].

ويعبر تشومسكي عن ضيقه بالمعنى، ويرى أن من عوائق الدراسة العلمية الانشغال بالدلالة، إذ يقول: « .. كيف أرى نظريات الدلالة؟ والواقع أنه ليس هناك من بين نظريات الدلالة نظرية واحدة جيدة جداً.. والذي لا جدال فيه أن الجزء الأكبر من نظرية الدلالة هو ما يسمى بالتركيب. فهو نظرية عن التمثيلات في العقل، أي: التمثيلات العقلية والأنظمة الحاسوبية التي تصوغ هذه التمثيلات وتعدِّلها، وهذا هو الجانب الأعظم من جوانب نظرية الدلالة. يضاف إلى ذلك جوانب أخرى لنظرية الدلالة تتعلّق بالسؤال عن السبب الذي كانت من أجله الصلة بين كلمات مثل «يتبع»، و«يطرد» على الوجه الذي عليه.. وهناك الكثير مما يمكن قوله عن نظرية الدلالة.. لكنني أرى أن هناك القليل مما يمكن قوله عنها بطريقة بنّاءة »[82].

من هنا يمكن استنتاج أن سبب اضطراب المنهج في كتاب المرايا المقعرة بصفة عامة وفي باب النظرية اللغوية بشكل خاص، وهو اضطرابٌ واضحٌ لمن تصفَّحَ الكتاب؛ حيث تكرارُ القضايا وتداخلُها في كل باب لا يحتاج إلى دليل، إنما يعود في المقام الأول لعدم وضوح الرؤية عند مؤلفه لمستويات الدراسة اللغوية والأدبية والنقدية. وزاد من هذه الضبابية

إصراره على استخراج نظرية لغوية ممهِّدَة للنظرية الأدبية؛ ربما لأنه رأى اعتماد النظريات الأدبية الحديثة على منجز لغوي سابق، هو منجز سوسير.

* * *

وبعد: فإن في النظرية اللغوية العربية كما وردت في المرايا مجالات للتساؤل كثيرة، نكتفي بعرض أهمها فيما يلي:

- هل نحتاج للتوصل إلى نظرية أدبية عربية أن نصل أولاً إلى نظرية لغوية عربية، كما يتضح أنها قناعة الدكتور حمودة؟
- هل يصح أن نقول: نظرية لغوية عربية؟ وما الفرق بين وصف اللغوية ووصف الأدبية بصفة العربية؟
- إذا كان حمودة قد ادعى في أكثر من موضع من مراياه المحدبة والمقعرة أن مشروعَهُ تأسيس لشرعية التراث ودعاوى غيره تأسيس لمشروعية الحداثة، فهل هذا صحيح بالنظر إلى ما عرضه في مشروعه النقدي؟ وهل ينتهي التساؤل عند حد قوله هذا؟
- ماذا نسمي اقتناص ما في التراث مما لفت انتباهَنا إليه وعيُنا بنظيره الغربي حديثًا؟ أحسنٌ هذا الصنيع أم سيئ؟ أَمِن إسقاط القديم على الجديد هو، أم العكس؟ أم أنه لا يجوز قراءة كلٍّ إلا في سياقه؟ وماذا يعني الوعي بالظاهرة قديمًا مع عدم تسميتها وإطلاق المصطلح عليها، مع تسميتها في الحاضر؟

مما لا شك فيه عندي أولاً أن وصف النظرية اللغوية بالعربية خطأ محض. ولا يمكن أن نصف نظرية لغوية معينة بأنها فرنسية أو إنجليزية أو ألمانية أو روسية. إذ الدراسات اللسانية في العالم اليوم جميعها كلية لا تقتصر على لغة معينة إلا من حيث التمثيل بتراكيبها؛ فليست البنيوية

السوسيرية فرنسية ولا التشومسكية إنجليزية، ولا يوجد نظرية كيميائية فرنسية وأخرى إنجليزية. وعندي أن بين الحقلين اللغوي والأدبي فرقًا جوهريًا لا بد أن يؤخذ في الحسبان. هو أن الأدب فيه من الخصوصية أكثر مما في اللغة، وفي اللغة من الكليات والعموميات أكثر مما في الأدب. وبالمثل يمكن للدراسة اللغوية بما أنها معنية ببحث الظاهرة بحثًا شكليًا يقربها من العلمية أن تكون أقرب من الظاهرة الأدبية في الاتصال بكل منجز مماثل. بل لا بد في مظاهر متعددة منها أن تكون عالمية لا وطن لها.

غير أن انبناء النظرية الأدبية على المنجز اللغوي ليس حتميًا إلا بالقدر الذي ينظر فيه إلى مادة الأدب باعتبارها لغةً. أما أن ينقل النموذج اللغوي إلى الحقول الثقافية الأخرى كما حصل في البنيوية فظاهرٌ للعيان أنه ليس بلازم. وقد وقع في هذا الوهم مؤلف المرايا كما اتضح من العرض السابق.

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

بقي أن ننبّه على نغمة المرايا التي أعيدت في أكثر من موضع، وهي إصرار المؤلف على الجزم بأن صنيعه إنما هو تأسيس لشرعية القديم، وأن من يرد عليهم – حتى من يتهمهم بإنطاق النصوص القديمة بما لا تحتمل – لا يؤسسون إلا لشرعية الجديد. وهنا نعجب من جزمه بهذين الاتجاهين، والحكم لصالح نفسه فقط بالدفاع عن التراث.

أما قضية قراءة القديم بمنظار الحديث فإنها أحيانًا تكون وبالاً على القديم لا خدمةً له. ويُخشى في أحيان كثيرة أن يتحوّل البحث عن مشابهات للمنجز الغربي في تراثنا إلى دليل نُقَدمه نحن للغرب – كما يقول الدكتور صالح معيض الغامدي – لتأكيد مصداقية نظرتهم وعالميتها، ونكتفي نحن العرب بهذا الدور، دور تقديم الأدلة. أو يدخل ذلك فيما يمكن تسميته بـ «ظاهرة سبقناهم»[83].

وعندي أن الفيصل في الحكم بإثبات الشبه بين القديم والجديد (في المصطلح أو في طبيعة دراسة الظاهرة أو نحو ذلك) أو نفيه في هذه الحال هو النظر الموضوعي إلى السياقين، وبصحة الحكم على تشابه السياقات يمكن التوصل إلى حكم صحيح في تلاقي دلالة المصطلح أو طبيعة الدراسة. ولهذا رأينا في هذه الدراسة حصول أخطاء الأحكام بحصول الأخطاء في فهم السياقات.

الهوامش

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

1) ص 53.

2) المرايا المقعرة ص 8.

3) نفسه 8-9.

4) ينظر مثلا عرضه رسوم كمال أبي ديب البيانية في تحليل معلقة امرئ القيس: المحدبة ص 45، ورسوم حكمت الخطيب في تحليل قصيدة لسعدي يوسف ص 48، ورسوم هدى وصفي في تحليل رواية الشحاذ لنجيب محفوظ ص 49.

5) المحدبة ص 53، وينظر ص 57، وينظر كذلك مبحث «اللغة الشارحة» ص 350 وما بعدها.

6) المحدبة ص 187.

7) إبراهيم، عبد الله وزميلاه. معرفة الآخر - مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ط 2، المركز الثقافي العربي سنة 1996م (ص 41).

8) من أهمها كتابه المتداول: المقتصد في شرح الإيضاح - حققه د. كاظم بحر المرجان، منشورات وزارة الثقافة العراقية: 1982م. وله كتاب الجمل في النحو بتحقيق يسري عبد الغني عبد الله، ط 1، بيروت: دار الكتب العلمية، 1990م. وكتاب العوامل المائة، طبع عدة طبعات قديمة منها: طبعة بولاق في ضمن مجموعة عام 1247هـ، وطبعة لكنو عام 1259هـ، وطبعة تبريز عام 1292هـ، وغير ذلك. وله من التراث النحوي المفقود كتاب نوه الدكتور البدراوي زهران في (عالم اللغة عبدالقاهر الجرجاني ص 26) بأهميته وضخامة حجمه هو كتاب المغني، وذكر أنه يقع في ثلاثين مجلداً بإجماع الكتب التي ترجمت لعبدالقاهر. وتذكر

المصادر له أيضًا مصنفات أخرى غير المذكورة، كالعمدة في التصريف والتكملة، وهما في الصرف العربي. انظر: السيوطي، جلال الدين. بغية الوعاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. بيروت: المكتبة العصرية، دون تاريخ (106/2)، بروكلمان. تاريخ الأدب العربي، تحقيق د. رمضان عبدالتواب وزميله، ط 2، القاهرة: دار المعارف (199/5 وما بعدها).

9) ص 219.

10) ص 242.

11) ص 252.

12) ص 253.

13) ص 257-258.

14) ص 258.

15) ص 268.

16) ص 284.

17) ص 257.

18) عاش عبّاد في القرن الثالث الهجري. من تلاميذ هشام بن عمرو المعتزلي. وتورد المصادر التي تذكره جدلاً ومناظرات بينه وبين ابن كُلاَب المتوفى بعد سنة 240هـ. وتجعل بعض المصادر التي تترجم له اسم أبيه سلمان بدلاً من سليمان. وكان أبو علي الجبائي يصفه بالحذق. ذكر صاحب الفهرست أن له من المصنفات: كتاب الإنكار أن يخلق الناس أفعالهم، وكتاب تثبيت دلالة الأعراض، وكتاب الجزء الذي لا يتجزأ. انظر: النديم، أبو الفرج. الفهرست، تحقيق رضا المازندراني. ط 3، بيروت: دار المسيرة، سنة 1988 (215، 230)، المقدسي، مطهر بن طاهر. البدء والتاريخ، القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية (143/5)، ابن قاضي شهبة. طبقات الشافعية الكبرى، تحقيق د. الحافظ عبدالعليم خان، ط 1، بيروت: عالم الكتب، سنة 1407هـ (299)، الذهبي. سير أعلام النبلاء، تحقيق شعيب الأرناؤوط وزميله، ط 9، بيروت: مؤسسة الرسالة، سنة 1413هـ (551/10-552، 175/11).

19) السيوطي، جلال الدين. المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق محمد جاد المولى وآخرين، دار الفكر، دون تاريخ (47/1).

20) قصاب، وليد. التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري. الدوحة: دار الثقافة، 1985م (ص 390-391).

21) انظر: ابن جني، الخصائص. تحقيق محمد علي النجار، ط 3، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987م (154/2-170).

22) السابق 147/2-154.

23) السابق 154/2. وانظر التراث النقدي والبلاغي ص 390. ويقول الدكتور صبحي الصالح: إن السيوطي قد أكد «أن أهل اللغة بوجه عام والعربية بوجه خاص قد كادوا يطبقون على ثبوت المناسبة الطبيعية بين الألفاظ والمعاني. وبذلك تلاقى مع ابن جني على صعيد واحد.. على أن ابن جني يظل رائد اللغويين القدامى الذين لاحظوا هذه الظاهرة وقرروها». دراسات في فقه اللغة، ط 10، بيروت: دار العلم للملايين، سنة 1983م (ص 151).

24) المزهر 16/1. وانظر: راضي، عبد الحكيم. نظرية اللغة في النقد العربي، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1980م (ص 85-86).

25) انظر: ابن فارس، الصاحبي. تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة: عيسى البابي الحلبي (ص 6-9، 57).

26) انظر نظرية اللغة في النقد العربي ص 86.

27) المزهر 20/1.

28) انظر الخصائص 41/1-48.

29) الرازي، محمد بن عمر. المحصول، تحقيق محمد سعيد البدري، ط 1، بيروت: دار الفكر، سنة 1992م (246/1).

30) عبد الغفار، السيد أحمد. التصور اللغوي عند الأصوليين، ط 1، جدة: دار عكاظ، سنة 1401هـ -1981م (ص 40 فما بعدها).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

31) الآمدي، علي بن محمد. الإحكام في أصول الأحكام، تحقيق د. سيد الجميلي، ط 1، بيروت: دار الكتاب العربي، سنة 1404هـ (109/1).

32) قال التهانوي: «الجفر - بالفتح وسكون الفاء - هو علمٌ يُبحَثُ فيه عن الحروف من حيث هي بناءٌ مستقلٌ بالدلالة، ويسمى بعلم الحروف، وبعلم التكسير أيضًا». (التهانوي. كشاف اصطلاحات الفنون، بيروت: دار صادر، دون تاريخ 202/1، وانظر أيضًا: 1251/3).

33) عبد البديع، لطفي. التركيب اللغوي للأدب - بحث في فلسفة اللغة والأستطيقا، ط 1، ناشرون ولونجمان، سنة 1997م (ص 66-67).

34) السابق ص 68.

35) نفسه ص 69 فما بعدها.

36) يقول ابن عمر: «المبادئ: جمع مبدأ، وهو في الأصل مكان البداءة في الشيء أو زمانه، ثم سمي به ما يحل فيه توسعًا مشهوراً كما هنا؛ فإن المراد ما يُبدأ به قبل ما سواه من مسائل هذا العلم، لتوقفه عليه». ابن عمر، محمد. التقرير والتحبير، تحقيق مكتب البحوث والدراسات، ط 1، بيروت: دار الفكر، سنة 1996م (ص 90).

37) الشوكاني، محمد بن علي. إرشاد الفحول، تحقيق محمد سعيد البدري، ط 1، بيروت: دار الفكر، سنة 1992م (34/1).

38) التقرير والتحبير ص 90.

39) نظرية اللغة في النقد العربي ص 363.

40) السابق ص 363-390.

41) إسماعيل، عز الدين. مقدمة كتاب (قراءة جديدة لتراثنا النقدي) أعمال ملتقى قراءة التراث النقدي، نادي جدة الأدبي، سنة 1409هـ/1988م (24/1).

42) عبد البديع، لطفي. الاسم والمسمى، منشور ضمن الكتاب السابق (1/203-218).

43) مقدمة قراءة جديدة 24/1.

44) انظر سوسير، فرديناند. علم اللغة العام، ترجمة الدكتور يوئيل يوسف عزيز، بيت الموصل، سنة 1988م (ص 37)، عبدالعزيز، محمد حسن. سوسير رائد علم اللغة الحديث، القاهرة: دار الفكر العربي (ص 20 -25)، جاد الرب، محمود. علم اللغة نشأته وتطوره، ط 1، دار المعارف، سنة 1985م (ص 83-104)، الراجحي، عبده. النحو العربي والدرس الحديث - بحث في المنهج، بيروت: دار النهضة العربية، سنة 1406هـ/1986م (ص 27-32).

45) سامسون، جفري. مدارس اللسانيات التسابق والتطور، ترجمة د. محمد زياد كبة، الرياض: جامعة الملك سعود، سنة 1417هـ (ص 42).

46) كذا في النص، وأظن المراد: الكفاءة والأداء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

47) عياد، شكري. قراءة أسلوبية في كتاب سيبويه. منشور ضمن كتاب (قراءة جديدة لتراثنا النقدي) (804/2).

48) انظر المرجع نفسه 2/805.

49) نظرية اللغة في النقد العربي ص 204.

50) المزيني، حمزة. مراجعات لسانية (الجزء الثاني)، كتاب الرياض، العدد 75 - فبراير 2000م (ص 303). وينظر ص 306 فما بعدها. وينظر في التوافق بين التعليل النحوي عند العرب والتفسير في النظرية التوليدية التحويلية، وكذلك اتفاق الطرفين اتفاقًا تامًا في العناية بالعامل النحوي: الملخ، حسن خميس. نظرية التعليل في النحو العربي بين القدماء والمحدثين، ط 1، عمّان: دار الشروق، سنة 2000م (ص 31، 237-238).

51) المزيني، حمزة. مكانة اللغة العربية في الدراسات اللسانية المعاصرة، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد 53ـ ذو القعدة 1417هـ ربيع الآخر 1418هـ (ص 42-41) وانظر المقارنة التي عقدها أوين بين فكرة العامل في النحو ومدرسة التعلق الحديثة ص 43. وانظر بصفة خاصة منهج سيبويه كما يراه أوين مقارنة بالمدرسة البنيوية الأمريكية في الثلاثينيات والأربعينيات ص 49.

52) انظر السابق ص 32-36، 53 فما بعدها.

53) انظر مراجعات لسانية (الجزء الثاني) ص 306، 307.

54) انظر الزجاجي. الإيضاح في علل النحو، تحقيق الدكتور مازن المبارك، ط 4، بيروت: دار النفائس، سنة 1402هـ/1982م (ص 66).

55) انظر الغامدي، محمد ربيع. اللغة بين التقعيد والاستعمال - نحو اللغة ونحو الكلام، مجلة جذور، العدد 6 - مج 1 - رجب 1422هـ سبتمبر 2001م (ص 185-210). وينظر للكاتب نفسه مقالة (سيبويه في ذكرى ميلاد تشومسكي) جريدة الرياض، العدد 11735 - 10 أغسطس 2000م، والعدد 11749 - 24 أغسطس 2000م.

56) انظر مثلاً في تأكيد عناية أوائل النحاة ببيان التركيب لا بالإعراب كالمتأخرين: عبد اللطيف، محمد حماسة. اللغة وبناء الشعر، ط 1، القاهرة: دار الصفوة، سنة 1992م (ص17). وانظر مراجعات لسانية (الجزء الثاني) ص 291 وما بعدها.

57) انظر ص 5 من هذه الدراسة.

58) انظر مدارس اللسانيات ص 25 فما بعدها.

59) انظر سوسير. فصول في علم اللغة العام. ترجمة الدكتور أحمد الكراعين. دار المعرفة الجامعية، دون تأريخ (ص 55) وترجمة يوئيل عزيز (علم اللغم العام) مرجع موثق سابقًا (ص 42).

60) انظر العبد، محمد. اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة - بحث في النظرية، ط 1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، سنة 1990م ص 16.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

62) انظر تسكام، خالدة. جاك دريدا ونظرية التفكيك. مجلة الآداب الأجنبية، العدد 104. منشور في الإنترنت على موقع اتحاد الكتاب العرب.

63) انظر ثامر، فاضل. اللغة الثانية، ط 1، المركز الثقافي العربي، سنة 1994م (ص 8).

64) الخصائص 34/1.

65) من مسودات مخطوطة بحوزتي تعود إلى سنة 1413هـ، دونها طلاب الماجستير في السنة المنهجية بجامعة أم القرى بمكة المكرمة عن الدكتور خاطر.

66) الراجحي، عبده. فقه اللغة في الكتب العربية، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، سنة 1988م (ص 60).

67) مندور، محمد. النقد المنهجي عند العرب، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، دون تاريخ (ص 334).

68) المقعرة ص 242.

69) انظر روبنز، روبرت. موجز تأريخ علم اللغة. سلسلة عالم المعرفة - عدد 227، رجب 1418هـ/نوفمبر 1997م (ص 325).

70) انظرعمر، أحمد مختار. دراسة الصوت اللغوي، القاهرة: عالم الكتب، سنة 1411هـ/1991م (ص 175).

71) الخولي، محمد علي. الأصوات اللغوية، ط 1، الرياض: مكتبة الخريجي، سنة 1407هـ/1987م (ص 58).

72) انظر ابن جني. سر صناعة الإعراب، تحقيق الدكتور حسن هنداوي، ط 1، دمشق: دار القلم، سنة 1985م (6/1-17).

73) فقه اللغة في الكتب العربية ص 141-142.

74) انظر الخصائص 58/1-59.

75) انظر ما سبق ص 13 من هذه الدراسة.

76) المحصول 269/1 فما بعدها.

77) الغزالي. المستصفى. تحقيق محمد عبدالسلام عبد الشافي، ط 1، بيروت: دار الكتب العلمية، سنة 1413هـ (18-19).

78) انظر مثلاً: ترجمة رئيف كرم للمصطلح في ترجمته كتاب كير إيلام (سيمياء المسرح والدراما) ط 1، المركز الثقافي العربي، سنة 1992م (ص 35).

79) المقعرة ص 271.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

80) عبد العزيز، محمد حسن. مدخل إلى علم اللغة، مكتبة الشباب، سنة 1992م (ص 238).

81) انظر السابق ص 238-239.

82) تشومسكي. اللغة ومشكلات المعرفة، ترجمة الدكتور حمزة المزيني، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، سنة 1990م (ص 162-163).

83) الغامدي، صالح معيض. ملاحظات وتعقيبات على السرقات والتناص، مجلة علامات، العدد 2 - مج 1، جمادى الآخرة 1412هـ (ص 183-189).

* * *

المداخـلات

يوم الأربعاء 1423/1/13هـ

الجلسة السابعة

■ المشاركون:

الدكتورة/ فوزية بريون

الدكتور/ صالح زياد الغامدي

الدكتور/ محمد صالح الشنطي

الدكتور/ محمد ربيع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ **أدارها: الدكتور/ منصور الحازمي**

مداخلة الدكتور/ حسن البنا عز الدين

لو أراد العقاد أن ينظر إلى التجديد في شعر شوقي كان من الممكن أن ينظر إلى مسرحيات شوقي فيرى فيها التجديد وكان من الممكن أن ينظر إلى المتنبي وهو ينتمي إلى النص القديم ويرى فيه نموذجاً لفكرة الفردية التي كان يسعي إليها ولكن العقاد كما هو معروف قد ذهب إلى السجن لأنه تحدي السلطة في مصر. أما بالنسبة للملاحظات التي وجدت

في كتب النقد القديم الخاصة بعبدالملك بن مروان نستطيع أن نفسرها بفكرة علاقة الشاعر بالسلطة وعلاقة السلطة بالشاعر أكثر منها مسألة أدبية أو شيء من هذا القبيل وكل هذه الأمثلة الشعرية تُأول بأنها تقوم علي أن عبدالملك بن مروان كان أديباً وشاعراً لكن حين يقول الشاعر ابن الرمة: «**ما بال عينك منها الماء ينسكب**»؟ فيغضب عبدالملك لأنه لم يفهم شطر البيت.

الدكتور/ عزت خطاب

عندي مجرد ملاحظة سريعة للدكتورة فوزية بريون أقول فيها إنها تحدثت عن العقاد اعتماده على الشخصية كان وراء هجومه على شوقي والقصيدة التقليدية فأنا أقول إنه لا يمكن فصل الذات عن الناقد وإنما القضية قضية نسبية وهي استشهدت باستناد هش وهو مثل العقاد في قضية مزاجه الحاد وإلى جانب صرامته فيما يكتب، أما ما كتبه الدكتور الشنطي فلقد رأيته في إحدى الفضائيات وهو يسأل عن انشغاله بجماليات القصيدة فقال: انشغاله بالجماليات لا يعني تخليه عن القضية ولكن السؤال هل انشغال الشاعر بالجماليات يعني عجز الرؤية عن الخروج من الأزمة أم أن القضية قضية استراتيجية فقط.؟

الدكتور/ محمد مهدي غالي

بالنسبة للدكتورة فوزية فأنا أشارك الدكتور عزت فيما قال لأنها تشكو غياب التماسك المنهجي فنص العقاد لم يخضع خضوعاً عميقاً كرؤية مستمدة من نظرية التلقي وبدأت الاستعانة بنظرية التلقي أشبه

بحلية تملثت في فاتحة الدراسة وتناثرت من حين لآخر في الورقة لأن الباحثة كانت مشغولة بمناهج نقدية أخرى تاريخية ونفسية واجتماعية وقد عادت إلى شوقي ضيف وإلى مندور وغيرهما وبقي العنوان غريباً في حين ظلت الدراسات تحلق في بحور مختلفة أخرى. أما الدكتور محمد ربيع فقد كنا ننتظر الكثير ولكن أن نضع على سوسير عمامة أو نضع على ابن جني أو سيبويه قبعة هذه مسألة إلى أين تقودنا ونسمع أن اللغة الحديثة هي المسائل التي طرحتها النظرية اللغوية العربية، لا أدري ما هو منطق هذا التشابه وهذا التطابق بين الأنا والآخر أو بين الماضي والحاضر ما أظنه صحيحاً. أما الدكتور صالح الغامدي أظن أن سلطة النموذج لا تحكم النقد العربي القديم وإنما سلطة النموذج قابلة في النقد الكلاسيكي بشكل عام حين قام الكلاسيكيون بمحاكاة الأدب اليوناني والروماني القديم وسلطة النموذج تحكم الإبداع أو ما يسمى قلق التأثير.! كنت أرجو أن يربط الدكتور صالح بين سلطة النموذج في النقد العربي القديم والنظرية الكلاسيكية بوجه عام وفي الإبداع الأدبي أيضاً وأن سلطة النموذج ذات تراث نقدي قديم ولكن في نقدنا المعاصر كذلك لأني أعتقد أن الإشكالية الأساسية للنقد المعاصر هي أن النموذج يستمد به ويحكم آليات اشتغاله. أما الدكتور الشنطي فالذي لفت نظري قوله إن شعر أدونيس؛ يمثل قطيعة كاملة مع الذاكرة التراثية الشعرية. أعتقد أن هذا الكلام ليس صحيحاً ولكن أدونيس يتمثل التراث بطريقته الخاصة ونجد ذلك في ديوانه «من أغاني مهيار الدمشقي» وديوان «الكتاب» والذي يعتبر حواراً عميقاً جداً مع التراث.

الدكتورة/ نورة الشملان

بالنسبة لبحث الدكتورة فوزية بريون فأنا أقول لها إن النقد ينبثق

عادة إما من الإعجاب أو يكون مبعثه الاستهجان؛ والنقد الموضوعي لا نجده إلا في الرسائل أو الدراسات الأكاديمية. وقد أكد البنيويون على عدم وجود القراءة البريئة، طه حسين عندما درس المتنبي انطلق من عدم الإعجاب في حين كانت دراسته عن المعري منطلقة من الإعجاب والعقاد يسير مع أقرانه في هذا الخصوص. الملاحظة على الدكتور صالح الغامدي لا أدري إذا كان فهمي خاطئاً؛ الملاحظ أنه وضع جميع النقاد القدماء في خندق واحد من حيث تأصيل النموذج؛ وعلى سبيل المثال قدامة بن جعفر قال إن قيمة المعنى ليس بابتكاره وإنما في طريقة المعالجة؛ على حين أن النقاد القدامى قد قدموا امرئ القيس لأنه قد سبق إلى معانٍ لم يتناولها أحد.



الدكتور/ يوسف العارف

أريد أن أقف مع الدكتور الشنطي لأثني على العنوان كعتبة نصية وربطها بما ورد في سورة يوسف وهل هناك تشظي لهذا العنوان من خلال التناص القرآني؟ ثم هل البنية الشكلية التي ذكرتها أحد عشر مقطعاً وأحد عشر سطراً في المقطع الأخير هل هذا يكفي كي نفسر النص أو دلالة النص أحد عشر كوكباً أو في جماليات هذه القصيدة؛ كيف نستثمر العتبة النصية الأولى وبالذات التاريخية لقراءة النص؟

الدكتورة/ أميرة كشغري

سؤالي موجه إلي الدكتور محمد ربيع؛ أفدتنا عن النظرية اللغوية العربية وهذا ما يطلق عليه اسم الكليات اللغوية؛ فهل تعتقد أن ظاهرة العالمية أو عموميات اللغة وهي دراسة ظواهر أو إيجاد سمات مشتركة

بين اللغاتَ وهذا ما تدرسه مناهج اللغات الحديثة الغربية. فهل وجود مثل هذه الظاهرة يغني عن وجود نظرية لغوية؟ وفي الواقع كما كنا أردنا سواءً اتفقنا أو اختلفنا بالنسبة لوجود نظرية لغوية عربية وضرورة قيودها على الرغم من أن جميع هذه الظواهر قد درست وبغض النظر عن طريقة دراستها أو أنها أثبتت في الدراسات اللغوية العربية؛ هل دراسة اللغة كظاهرة كونية تغنينا عن وجود استثمار النظرية اللغوية العربية؟ أما الدكتور الشنطي فأعتقد أن قراءة النص الشعري لمحمود درويش وددت لو أنه أوضح أكثر بالنسبة للعنوان؛ فكما ذكر الدكتور يوسف فهل استخدم العنوان كدلالة ولم يوضح لنا وشرح العنوان أكثر.



الدكتور/ سعيد القرني

لي تعليق على ورقة الدكتور محمد ربيع ذكر الصوت هو الجانب الإيقاعي أو هو الكلام وذكر الصوت المثالي والصور التعددية للصوتية. ولا أدري إن كان الحرف من قبل اليوني فوس أم فوليم، وذكرت أن النحو علم يهتم بالألفاظ لا المعاني أو التركيب. ومثلك لا يجهل أن الإعراب فرض المعنى وما قولنا فاعل ومفعول وحال وتمييز إلا معانٍ يتوخاها علم التركيب والإعراب في أصل دلالته اللغوية هو الإبانة والإفصاح عن المعاني في التركيب وهذه الفاعلية والمفعولية معانٍ أم هي مبادئ، ولا شك أن اللفظ والمعنى وجهان لعملة واحدة ولا ينفك أحدهما عن الآخر وإلا كان المقصود ذا قيمة. أما إضافتي فهي عن سنن الكون في التفكير تقتضي أن يفيد الناس من خالقهم والحكمة لا تختص بجنس دون جنس أو أمة.! دون أمة وقد أفاد الغرب كثيراً من إسهامات المسلمين ولا أقول العرب الحضارية مادة ومعنى وليس هذا كلام إنشائي بل حقيقة.

الأستاذة/ الجوهرة المعيوف

بالنسبة للدكتور محمد ربيع أقول له إن العلاقة عند سوسير تقوم على كونها اعتباطية؛ وبما أنك تلمست العلاقة الاعتباطية في تراثنا النقدي فهل تلمست العلاقة الفرقية فيه وليتك توضح؟

الدكتور/ إبراهيم السهلي

تعليقي يتعلق بورقة الدكتور الشنطي. بالنسبة للشاعر محمود درويش فالقصيدة نصاً أو قراءة فحقيقة أنها لم تحقق في أنفسنا ما حققته قصيدة أبو البقاء الرندي أو ابن الأبار الأندلسي.؛ والمشكلة تكاد تكون متقاربة والسبب في ذلك يعد معروفاً بالنسبة لكم وكان منطلقهما إسلامياً وعالجا قضيتهما من منظور إسلامي. أما درويش فيعالجها برؤية أخرى أنتم تعرفونها. والقضية الفلسطينية مرَّ عليها نصف قرن ولأن منطلق القومية العربية لم يحقق شيئاً لا من قِبل الشعراء ولا من قبل المثقفين، ولا من قبل غيرهم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدكتور/ عوض الجميعي

أوجز مداخلاتي لكل من الدكتورة فوزية وأقول إن الموضوع بحاجة إلى إعادة النظر من زاوية أن العقاد جاء من مدرسة معينة ويريد أن يحطم أنقاض المدرسة القديمة ليقيم عليها نظرية حديثة أو منهجاً حديثاً. وبالنسبة للدكتور الشنطي سؤالي له عن أحد عشر كوكباً على أحد عشر مشهد أندلسي؛ والعنوان يشير إلى ما احتواه من مضمون النص ومربوط بالعنوان؛ وهل كان الشاعر في حالة من اليأس حين جعل جزء من العنوان

المشهد الأندلسي؟ أتمنى ألا يتحول موضوع فلسطين إلى ما تحولت إليه الأندلس.! أما الدكتور صالح زياد الغامدي فأشكره على ملاحظاته الواسعة والعريضة؛ لكن السؤال هل الأطروحات التي طرحها النقاد والبلاغيون العرب؛ هل هي كانت فعلاً حجر عثرة أو سلطة أم هي من باب الإرشاد إلى حد أنه النموذج والمسلك في نهج القدماء وما إلى ذلك.! أما الدكتور محمد ربيع فأرجو منه أن يمد في نظرية سوسير؛ وكان يتحدث عن الفرق بين اللغة والكلام. والمعروف شارل وهو من تلاميذه قد طور هذه النظرية تطوراً كبيراً؛ طوره في مجال الدراسات الأسلوبية فأصبح ما يسمى بعد ذلك الأسلوب هو الرجل؛ وقديماً قال الجاحظ: اختيار الرجل قطعة من عقله.

الأستاذ/ عبدالرحمن المحسني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدكتورة فوزية بريون خرجت من تهمة إنصاف أحمد شوقي إلى اتهام العقا؛ وفي تصوري أن مفهوم العقاد للشعر هو الذي دفعه إلى هذا الهجوم على شوقي. ونحن نرى من وقف مع العقاد. فهناك من دافع عنه. والأستاذ أحمد عطار في كتابه عن العقاد يشير إلى وقوفه ضد شوقي والعقاد لم يقف في وجه شوقي فقط وإنما في وجه ابن المعتز.

وشعر شوقي فيه قصائد كثيرة لا نرى فيها إبداعاً شعرياً وهل هذه تعد سلطوية من الدكتورة فوزية ضد العقاد. ؟ أما الدكتور صالح زياد الغامدي فأقول له ألا ترى أن سلطوية النص النموذج لازالت تطال النص الحقيقي إلى اليوم وسيستمر إلى ما شاء الله.! إن هذه السلطوية اكتسبها في تصوري من اقترانه من السلطة السياسية حيث كان صوت القبيلة في العصر الجاهلي ثم أصبح صوت السياسة في العصر الأموي في حين أن تجربة جديدة من الموشحات فيها النص الجديد الذي لم يستطع أن يرتقي إلى هذه اللحظة إلى السلطة.

الأستاذ/ عبدالله بانقيب

تساؤلي إلى الدكتور محمد ربيع هل نحن في حاجة في الأدب إلى ابتكار نظرية لغوية وكأني به يستنكر حاجتنا إلى النظرية اللغوية في دراسة الأدب أقول للدكتور ربيع إن حاجتنا إلي النظرية اللغوية حاجة ماسة وخاصة أننا إذا علمنا أن الأدب لا يمكن أن يقوم إلا من عدول ملهمين وتصوير عن لغة مثالية معيارية لذلك فإننا عندما نتجه إلى دراسة اللغة لا نتجه إلاً لمعرفة هذا النمط المثالي والمعياري ثم ندرس الأدب وندرس مدي اختراقه لهذه المثالية والمعيارية بأن الإبداع رمز بهذا الاختراع ورهن بهذا التجاوز وهذا ما حدث عند البلاغيين والنقاد العرب والغربيين.


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رد الباحثين على المداخلات
الجلسة السابعة

الدكتور/ صالح زياد الغامدي

أنا قصدت بالسلطة السلطة الفنية تحديداً؛ وأن مفهوم السلطة بمعناه الثقافي والفني لا يطرأ علي المفهوم السياسي. والسلطة بمعنى أو بآخر تحمل مفاهيم عدة بمعنى أن التحدي للسلطة الفنية معينة هو في جانب من تحدي العمق لمعايير معينة. أما الدكتور غالي؛ فأنا أوافقه تماماً

تآلف الأضداد

قراءة في فلسفة القديم والجديد



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسن النعمي

ليس التجديد في إماتة للقديم، وإنما التجديد في إحياء للقديم.[a]

د. حسن النعمي

لعل أكبر القضايا وأعقدها فلسفياً التي تواجه الإنسان هي إفلات اللحظة الزمنية من بين يديه، بكل ما فيها من معطيات وجودية، وارتهانها إلى ماض هو بعض منه وجزء من كيانه. غير أن العلاقة بين اللحظتين ليست دائماً ودية، وخاصة عندما نضعها في سياقها الفكري والأدبي. وتوتر العلاقة غالباً ما ينتج عن تصور يرى عدم تلازم الماضي بالحاضر. وغياب التصور الفلسفي لعضوية العلاقة بين الماضي والحاضر أوجد أنصاراً للماضي وآخرين للحاضر يعيشان في موقفين متباينين مما أفقدهما إمكانية اكتشاف القيم الموضوعية في ثنايا هذه العلاقة.

شاعت كثيراً قضية القديم والجديد في أدبنا العربي، حيث لم يخل زمن من صراعات طويلة أو عابرة حول قديم يود أهله وأنصاره أن يبقى، وجديد يريد أنصاره أن يسود. فجدل القديم والجديد عند أنصار الجديد ليس إلا تعبيراً عن فكرة الموت والميلاد، موت القديم بظروفه الموضوعية والتاريخية، وولادة الجديد بوصفه رمزاً لنمو الحياة وتجددها. أما القديم عند أنصاره فهو عراقة وأصالة ووجود، بينما الجديد بالنسبة لهم طارئ وعبث لا نسب له.

قضية القديم والجديد قضية تؤسس خطابها على الجدل والخصومة والثبات على المبدأ. وهي قضية متجددة في حركتها بين نمطين من الحياة

حيث يصبح الجدل تأسيساً لشرعية الخصومة ذاتها. فالفريقان يتجادلان لا ليلتقيا عند نقطة معينة، بل ليزدادا افتراقاً وتبايناً. فرغم أن كل فريق يعلم سلفاً أدوات وحجج الفريق الآخر، إلا أنه يصر على الحوار والجدل رغبة في إشهار وجوده، وتأكيداً لحضوره الاجتماعي والثقافي. وفي فكرنا العربي القديم حدث الصراع بين القديم والجديد بعد أن انتقلت الحياة العربية من بداوتها إلى الأخذ بأسباب الحضارة الجديدة في العهد العباسي. فكانت المحصلة في النهاية بقاء الاثنين، القديم تراثاً والجديد مظهراً واقعياً. فليس هناك إلغاء للقديم أو جدارة خاصة للجديد.

فالقضية برمتها تأتي من أن الفكر والأدب في الأصل يتأثران بالمعطى الاجتماعي أيما تأثر، ذلك أن الأدب صدى لإيقاع الحياة، إن أبطأ أبطأت حركته، وإن أسرع تغير إيقاعه. فالأدب كائن حي حيث توجد الحياة لا خارجها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد رصد التاريخ الأدبي في القرن العشرين عشرات الخصومات الأدبية كان محور معظمها قضية القديم والجديد. وفي هذه الورقة نريد أن نقف على نحو خاص أمام موقف طه حسين من قضية القديم والجديد. طه حسين شيخ الجدل وإمام التنوير، بسط القول في كثير من المسائل الأدبية والفكرية واللغوية. فهو صاحب مشروع وخطاب لبرالي تجديدي يقوم على إعادة قراءة معطيات الماضي الأدبية والفكرية من منظور معاصر دون إلغاء من ناحية أو تسليم من ناحية أخرى بالأفكار السائدة. وهذه العلاقة الشائكة في تصور طه حسين للقديم والجديد أشكلت على الآخرين أيما إشكال، بل قادت خصومه إلى تحميل موقفه شحنات إيديولوجية لم تكن هي في الأصل منبع تصوره الفلسفي. وما قراءته للشعر الجاهلي إلا ذلك الدليل الواضح على نهجه في نقض المسلمات ومحاولة تقديم البديل وفقاً لمعطيات معاصرة ومناهج حديثة. والقضية التي تعنينا هنا ليست في نقد

فكر طه حسين التجديدي، فالذين نقدوه كثر، لكن فكره بقي، ونقدهم توارى. إن الأمر الضروري عند النظر لفلسفة طه حسين هو التبصر في مفهوم وآلية التفكير التي ينطلق منها في موقفه من القديم والجديد.

يشغل موضوع القديم والجديد في فكر طه حسين موقعاً مميزاً، بل ربما يمكن القول إن مشروع طه حسين الفكري برمته متبلور حول هذه القضية. فطه حسين ينطلق في فهمه لهذه القضية من منطلق أن قضية «القديم والحديث أصل من أصول الحياة»[b]، وضرورة وجودية لنمو المجتمعات في مناحيها السياسية والعقلية والأدبية والفنية. فما تركه طه حسين من آثار فلسفية ونقدية يمكن تأويلها والنظر إليها على أنها تطبيق عملي لرؤيته الفلسفية تجاه قضية القديم والجديد. فهو دائماً ينطلق من فكرة جوهرية مفادها أن «التجديد ليس في إماتة القديم، وإنما التجديد في إحياء القديم»[c]. هذه مقولة مكثفة تأتي بوصفها خطاباً يحدد العلاقة بين نسقين محملين بسياقات إيديولوجية شديدة التشابك. فهي ليست مقولة توفيقية كما قد يتبادر إلى الذهن، بل إنها مقولة تنطلق من الوعي بضرورة التجديد. ذلك أن القديم موجود في فضائه سواء تم التعامل معه أم لم يتم. فالمقولة معنية بالدرجة الأولى بالوصول بالجديد إلى مرحلة من التجانس مع قديمه. فليس من الممكن أن يكتسب صفة التجديد إلا بربطه بقديم يعكس جدته. ومن هنا يجئ استثمار ثنائية الموت والحياة بوصفهما رمزاً لنمطين من التفكير، حيث تنجح المقولة في استثمار ضدية الحياة والموت نحو فضاء يجوِّز إحياء القديم بشروط الجديد. فالحياة لا تعود للقديم إلا بجديد يضخ في أوردته وعي اللحظة الراهنة. فكما أن القديم لا يمكن أن يحضر بشكله، فإنه لا يحضر وفقاً لتصور طه حسين إلا كما يحتاج إليه الجديد، فهو مرجعية بمعرفية خالصة، وليس سلطة تمنع من استقلال التفكير ونمو الإبداع. ولذلك، فإن تجارب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القديم، وفقاً لهذا التصور، مرتهنة في سياقاتها التاريخية لا يمكن استحضارها في سياقات ومنظومات فكرية مختلفة ومتجاوزة.

فتقدير طه حسين للقديم يأتي من حرصه على الجديد بوصفه المعنى الذي يبرر فكرة الوجود الإنساني. فاللحظة الراهن لها سلطة أبلغ وأقوى على ما عداها، رغم أن الاستفادة من الماضي والتطلع للمستقبل أمران ضروريان. فالتجديد الذي يراه طه حسين مولود شرعي للقديم الذي ينكر نقاده عليه دعوته للتجديد والتطوير. بل إن طه حسين يذهب إلى أن الذي لا يعرف التراث حق المعرفة هو الذي يرفضه بدعوى التجديد. وهنا يمكن إجمالاً أن نقول إن طه حسين تراثي أكثر من أنصار القديم الرافضين للتجديد، ومجدد أكثر من أنصار التجديد الرافضين للتراث. هذه العلاقة المشتبكة وغير المألوفة لدى طه حسين وهو صاحب مذهب مشهور في التطوير والتجديد يجعل المتلقي يُعيد النظر فيما استسهله من أحكام متعجلة عن مواقف طه حسين وخصوماته مع أنصار القديم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فلسفته بين النقض والإثبات: حديث الأربعاء نموذجاً

دعوة طه حسين للتجديد بليغة الأثر واسعة الانتشار وربما لا تحتاج إلى تدليل وبرهان. ولهذا كان أكثر خصومه من أنصار القديم والتقليد بحجة الحفاظ على الهوية حيناً واللغة حيناً آخر. غير أن طه حسين في بعض ما كتب، وخاصة في الجزء الأول من كتاب حديث الأربعاء يتخذ استراتيجية مناقضة للمعتاد من أجل بيان موقفه من قضية القديم والجديد بعيداً عن التشنج في الخطاب. فهو يضع نفسه في موقع الدفاع عن القديم أمام أنصار الجديد، ولكن بوعي مختلف. فهو ليس بذلك التراثي المنقطع للتراث، وليس بالداعي إلى التجديد لذات التجديد. إنما هو هنا يعيد ربط

العلائق ببعضها، وربط الجديد بالقديم. فهو يدافع عن القديم من أجل بيان أهمية العلاقة بين قديم الأدب وجديده.

لعل أهم ما يميز رؤية طه حسين هو استراتيجية النقض والإثبات التي ينتهجها في جدله حول قضية القديم والجديد. والمتصفح لكتاب حديث الأربعاء في جزئه الأول سيجد أنه مبني في الأصل على الجدل بين طرفين. أحدهما يرفض القديم لأنه صعب المنال، بعيد عن روح العصر ونبض الواقع. ويرمز طه حسين لهذا الرأي بشخصية (صاحبي). وهو صاحب افتراضي يبتدعه طه حسن ليؤسس الخطاب الآخر المناقض لفكره حتى يتم الحوار بينهما بعيداً عن التشنج والانفعال. فقد كان بإمكان طه حسين أن يطرح موضوعه بطريقة مباشرة كما فعل في غير موضع، غير أن حبه للجدل يدفعه إلى هذه الاستراتيجية إمعاناً في بيان فكره وتحقيق نصر معنوي على خصومه الحقيقيين المغيبين في خطابه تحت شخصية صاحبي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والدلالة الأخرى في التعبير (صاحبي) تأتي من الإيحاء بما يريد أن يشيعه طه حسين عن نفسه من موضوعية وتحبب للخصوم الذين يظهرون في خطابه محتدين ومنفعلين غير مبينين لفكرهم، تدفعهم العاطفة، وتهلكهم الحماسة دون أن يصلوا إلى إقناع أو اقتناع بما يطرحون. بل إن طه حسين في خطابه يسعى إلى تأكيد انهزامهم أمام الحق الذي يعتقده ويبني عليه فكره ورسالته. ويتم الاتفاق بين طه حسين وصاحبه على أن يعرض طه حسين لصاحبه بعضاً من أدب العصور القديمة جاهلية وغيرها وللصاحب بعد ذلك أن يقتنع أو يبقى على موقفه الرافض للقديم. وقد جاء رد الصاحب على هذا النحو: «فإني قد قبلت، وإن كنت أعلم حق العلم أنك (طه حسين) ستكلف نفسك وتكلفني معك مشقة لا طائل فيها ولا غناء، ولكني أريد أن أقيم عليك الحجة، وأكرهك على أن تعترف

بالحق، وأضطرك إلى أن تعلن أن شعركم القديم قد بلى فلم يصبح لنا فيه أرب»[d]. فموافقة الصاحب على التحاور مع طه حسين لا تعني التسليم، فاستماعه لمرافعة طه حسين في شأن القديم يأتي عن ثقة بفشل طه حسين حيث سيسلم في نهاية الأمر ويقر بالحق الذي يراه الصاحب وهو أن الأدب العربي القديم عقل منقرض لا يصلح لواقع الصاحب الذي يبحث عن جديد الحياة فقط.

حديث الأربعاء خطاب جدلي بين قديم وحديث، يؤدي فيه طه حسين دور المصلح للطرفين، فيسعى من موقف مستنير بيان أهمية الماضي الأدبي لا لذاته كما يفعل أنصار القديم، بل لضرورة نمو وتطور الجديد. وهو لا يمل في كل كتبه أن يردد مقولته المشهورة: «ليس التجديد في إماتة القديم، وإنما التجديد في إحياء القديم»[e]. فهو ينتصر هنا للقديم ليوجد الانتماء الشرعي للأدب الجديد. ذلك أن النهضة أياً كانت هذه النهضة أدبية أو غيرها تحتاج إلى التأسيس على أصل يمنحها الوجود التاريخي. فعقلانية طه حسين هنا تنطلق من وعي بالوجود التاريخي للحياة العقلية في بعديها الزمني والموضوعي. فمسألة التراكم التاريخي أمر حتمي في تواصل الأجيال يدفع دوماً إلى التجدد. فخطاب طه حسين خطاب تجديدي لا شك في ذلك، لكنه الخطاب الذي يستند على مقومات تاريخية تمنحه أصالة الرؤية وعمق التصور.

في حديث الأربعاء مداخل مهمة تبين أن الوعي بالقديم هو وعي بالراهن بشكل أعمق. فالإحساس بالتاريخ عمق استراتيجي للحاضر، ومن دون هذه الصلة يفقد الحاضر شرعية وجوده. في نهاية كل محاورة بين طه حسن وصاحبه يزداد خطاب طه حسين انتصاراً وبياناً، ويضمحل رفض صاحبه المؤمن بالجديد، والرافض للقديم. لنقرأ هذا المقطع الذي يشير إلى تسليم الصاحب بما أورده طه حسين من حجج حول سهولة التعامل مع

معلقة لبيد، وأن القطيعة المزعومة إنما هي قطيعة نفسية مفتعلة ليس إلا، حيث يقول الصاحب مسلماً بانتصار طه حسين:

«قال صاحبي: ما أحرصك على الفوز، وعلى تسجيل الظفر لنفسك، فإني يا سيدي أقرك على أن لهذه القصيدة (المعلقة) وحدتها المعنوية، ونظامها الشعري المتسق البديع، ولو لم تكن وحدة هذه القصيدة إلا في هذه النفس القوية العالية السمحة الوديعة التي أنشأتها، لكانت خليقة أن تكون من أروع ما حفظ الشعر العربي. أفيرضيك أني قد اعترفت لك بكل ما تحب؟ ولكن لا تطمع ولا يبطرك هذا الانتصار»[f].

يقر الصاحب هنا لطه حسين بالفوز في مسعاه إلى توضيح سهولة القديم ويسره، وأنه أدب ثري على عكس ما يزعم غلاة التجديد والرافضين لأدب العصور البالية على حد زعمهم. وتتوالى وقفات طه حسين مع الشعراء القدماء، فمرة مع طرفة، وثانية مع زهير بن أبي سلمى، وثالثة مع سويد بن أبي كاهلة، وغيرهم من الشعراء. غير أن استراتيجية طه حسين في استعراض شعر القدماء وبيان صلته بواقع الأدب الراهن تفرض عليه أن يمنح الصاحب مجالاً للتحدي حتى يستنفد كافة مقولاته وبراهينه. فطه حسين يجادل في استمرارية الأدب، وصاحبه يجادل في ثباته وعدم نموه، بل وانقطاع الصلة بينه بين حياة العصر.

نقض قداسة القديم

كتب طه حسين كثيراً في شأن التاريخ الأدبي، لكنه كان ناقداً أكثر منه مؤرخاً، دارساً أكثر منه شارحاً، متأملاً أكثر منه مأخوذاً بهيبة القديم. فهو في درسه النقدي يسعى جاهداً إلى بيان سمة التطور من عصر لعصر، وتصحيح المفاهيم السائدة التي تقدس القديم دون أن تمنحه حقه من التقدير العلمي. وفي نظره فإن الإمعان في تقديس القدماء هو

نوع من «إسباغ الدين على التاريخ»[g] الذي يُعد طوراً من أطوار التاريخ ومن أطوار الحياة العقلية والسياسية في حياة الناس[h]. لقد أعمل طه حسين نقداً تاريخياً أدبياً اعتمد فيه على الربط بين السياقات الفكرية والأدبية من ناحية، والسياقات السياسية والاجتماعية من ناحية أخرى. بل إنه يلح في درس الأدب على خلفية البيئات الاجتماعية المتنوعة من أجل رصد سمات التطور والتحولات الأدبية التي يراها حتمية التحقق. هذه النظرات النقدية في حال التطور في أدبنا القديم كانت إحدى الاستراتيجيات التي سلكها طه حسين في جدله من أجل تأكيد سمة التطور والتجديد، بل إنه اتجه ببحثه ليبين أن أنصار القديم وخاصة في العصر العباسي كانوا ناقمين على التطور الذي لم يتوقف أمام نزعات التجديد الحتمية. وهو هنا يشير إلى أنصار القديم في عصره حيث يؤدون دور نقاد العصور القديمة دون أن يؤثر نقدهم وربما تجاهلهم لحركة الأدب الجديد في الأخذ بمبدأ التطور.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالقدر الذي رأينا فيه طه حسين مدافعاً عن أهمية القديم في السعي نحو التجديد، فإنه في الأصل يؤسس خطابه هذا لا على الإذعان المطلق للماضي الاجتماعي والفكري والأدبي، بل إنه ناقد حيث يكون للنقد موقعاً، شاك حيث يكون للشك موطناً، رافض حيث يجد الدليل على رفض ظاهرة بعينها. ولعل موقفه من الشعر الجاهلي كان الصدمة الأولى التي تلقاها أنصار القديم والقائلين بقدسية التاريخ عموماً، والتاريخ الأدبي خصوصاً. والمنهج الذي سلكه طه حسين في درسه للتاريخ الأدبي والفكري هو الشك حتى يصل للحقيقة. غير أن خطورة هذا المسلك جعله يبدأ بالشك من حيث لا يكون في تصوري. طه حسين في درسه النقدي كان دائماً ما يربط الأدب بواقعه، بل إنه يغالي حين يجعل الأدب مرآة لعصره[i]. ولعل آراءه واستنتاجاته حول الأدب الجاهلي ليست إلا

ثمرة من ثمار الربط بين الواقع الاجتماعي والأدب. وهو منهج يلغي ذاتية الأديب فيما يصدر عنها. إنه منهج يرى أن الأدب مرآة صادقة للواقع الحياتي حول الأديب. نعم، الأديب جزء من واقعه الذي يؤثر فيه، لكنه ليس مؤرخاً وليس عالم اجتماع، عليه أن يعبر بموضوعية عن تحولات مجتمعه في الفكر والسياسة. فمن غير الممكن أن نحاسب الأديب على انتقائيته أو غياب جزئيات سياسية أو اجتماعية بعينها في تجربته. فالأديب ذاتي في رؤيته، انتقائي في تعبيره، باحث عن نموذج أكثر من بحثه عن شمولية التعبير. ولهذا يمكن النظر إلى موقف طه حسين من الشعر الجاهلي على أنه موقف من فكرة القبول والتسليم بكل ما هو قديم. فهو في الأصل غير منكر للأدب الجاهلي من حيث وجوده، ولو أنكره لناقض موقفه بأهمية القديم لاستمرار الجديد. غير أنه يريد أن يزيح قداسة الماضي، ويتيح للمتلقي المعاصر أن ينظر بفكره لا بعاطفته لمآثر الفكر والأدب دون وجل أو رهبة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يصل طه حسين في بحثه عن أصل الشعر الجاهلي إلى أن «الكثرة المطلقة مما نسميه أدباً جاهلياً ليست من الجاهلية في شئ، وإنما هي منحولة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهلين. ولا أكاد أشك في أن ما بقي من الأدب الجاهلي الصحيح قليل جداً، لا يمثل شيئاً، ولا يدل على شئ، ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الصحيحة لهذا العصر الجاهلي»[j]. فهو يرى أن الشعر الجاهلي لا يمثل الحياة الدينية والعقلية للعرب قبل الإسلام ما يجعل الشعر متناقضاً مع طبيعته الاجتماعية. فكما يزعم طه حسين أن قصاص مجتمع العصر الإسلامي ورواة الأدب انتحلوا كثيراً من الشعر ليحسنوا به قصصهم[k]. وهو في موقفه هذا ينطلق أساساً من موقف خاص ليس تجاه التراث عموماً، بل ضد ما يزعم

أنه تراث غير صحيح. فالقضية التي يشر إليها طه حسين، بل ربما لم تكن ضمن منهجه أصلاً، هي قضية التداخل العجيب بين الشعر والسرد في تراثنا القديم. إن تراثنا الأدبي عموماً كشف طرائق المتخيل على حساب الواقعي في مسعى إلى فتح آفاق أخرى قادرة على تجسيد قلق الإنسان العربي داخل كيانه التاريخي. وهذا بطبيعة الحال يفسر تعدد الأشكال السردية في مقابل الشعر الذي ظل أحادي الرؤية، ذاتي النزعة في معظمه. ولعل استحضار مقولة أبي عمرو بن العلاء هنا يفيد في بيان ماهية العلاقة بين الشعر وغيره من الأشكال التعبيرية التي لم تحظ بمصطلح يحدد هويتها. يقول أبو عمرو بن العلاء: «ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير»[1]. هذه مقولة جوهرية تصور نوعية تراثنا الأدبي وحجمه في فترة ما قبل الإسلام. فتذهب المقولة إلى تحديد موروث العرب قبل الإسلام بأنه علم وشعر على هذا النحو من التراتب. والعلم الذي تنشد العبارة الإيحاء به هو كل شئ من فنون القول غير الشعر. فليس المقصود بالعلم ما أثر عن العرب من طبابة وفراسة وغيرها مما يمكن أن نعتبره من المعارف العقلية. إن العبارة تؤكد صراحة على (قالت العرب). فما دام أن القول يحتمل الشعر والنثر، فقد خصت العبارة الشعر بلفظه، أما النثر فبلفظ العلم الذي تندرج تحته أشكال عدة من خطابة ومنافرات ومناظرات ومفاخرات وسجع كهان وحكم وأمثال ووصايا وأخبار ونوادر وأسمار وسير شعراء. والأشكال السردية على وجه الخصوص هي التي حملت الشعر بين الناس بدءاً من القصائد الطوال، وانتهاءً بالمقطوعات المتناثرة في كتب الأدب. فوراء كل قصيدة شاعر له حكاية ممتعة، واقعية أو متخيلة. فامرؤ القيس شاعر تأطر شعره باللهو، بينما النابغة الذبياني تراوحت حياته المروية بين صداقته للنعمان بن المنذر وقصيدته في المتجردة، ومن ثم اعتذارياته، أما عنترة بن شداد فقد تجسدت حياته في دور البطل العاشق الباحث عن الحب والحرية بحثاً

في المحصلة النهائية عن معنى لحياته. وليس المقام متاحاً للاسترسال في علاقة الشعر بالسرد في تراثنا، فذلك له مبحث آخر على درجة كبيرة من الأهمية والخطورة.

من المؤكد أن طه حسين لم يكن معنياً بالبحث في حضور السرد بالمعنى الفني الذي نراه ونتبينه الآن، وربما أنه لم يكن ينظر إليه إلا على أنه مجرد جزئيات متناثرة من أخبار وقصص شوهت صورة الأدب الصحيح وأحاله إلى نحول منتشرة في كتب الأدب. غير أنني أرى أن أدب تلك المرحلة، مرحلة الجمع والتدوين في القرن الثاني الهجري، هي من أخصب فترات تاريخنا الأدبي وخاصة عندما ننظر إليه من خلال علاقة الشعر بالسرد. وأنا أرى أن الأفق الأدبي الآن أوسع مما رآه طه حسين في بداية القرن العشرين. أرى أن الشعر كان جزءاً من حركة سردية عظيمة غيبتها مقولة واحدة هي، (الشعر ديوان العرب). وهذه المقولة مرة أخرى ترى أن الأدب جزء من واقعه، ومرآة له أينما نظرت تجد بصمات الواقع. إننا نحمل الأدب ما لا يطيق، بل ونخرجه عن طبيعته التي ليست إلا رؤية للذات في لحظة معينة، وليست بانوراما تحيط بكافة زوايا المشهد الاجتماعي.

إن طه حسين في موقفه هذا تجاه الأدب الجاهلي أراد أن يقول بانتفاء قدسية التاريخ من حيث هو تاريخ، وانتفاء عصمة الأدب من حيث هو أدب، فهو لم ينكر الأدب لذات الأدب، إنما أنكر ظروف تكونه وهو أمر لا يلغي ذلك الأدب، حيث نفاه عن مرحلة ليثبته لمرحلة أخرى لذات الأمة المنتجة. فالقداسة التي يسعى أنصار القديم إلى إضفائها على التراث الفكري والأدبي خطاب يتجاوز المحافظة على التراث والعناية به إلى تجريم مساءلته ومناقشته وبلورته. وهذه مسألة تخرج البحث العلمي

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن منهجه وتحيله إلى مبالغات ومماحكات تقضي على أهمية التراث بوصفه مرجعية فكرية ومعرفية.

خاتمة

تآلف الأضداد قراءة لفكر طه حسين في أمر القديم والجديد. ومعلوم بالضرورة أن التآلف في شؤون الحياة مسألة مستعصية، بعيدة المنال أحياناً. غير أنني أشعر أن موقف طه حسين كان في الأصل بحثاً في تأليف المتضاد والمتعارض عن وعي بماهية المتضادات. وقديم الثقافة وجديدها حقيقتان لا سبيل إلى إنكارهما، غير أنهما ضدان مفتعلان، بل إنهما ضدان في أذهان بعضنا. فالصحيح أن القديم عمق ومرجعية للجديد، والجديد امتداد طبيعي لذلك القديم. إن أطرف ما صادفته أثناء بحثي في هذه القضية هو تقدير طه حسين لخصومه على الرغم من أن الخصوم أضداد فيما بينهم. غير أن طه حسين يكتب بالثناء على خصومه حين يستحق الموقف الثناء دون أن يقلل ذلك من موقفه أو رأيه في موضوع معين. فنحن نعلم مقدار الخصومة والجدل الذي ثار بينه وبين الرافعي. لكنه يقول مثنياً على الرافعي: «ثم أذكر رجلاً آخر كان من الحق أن يذكر ويثنى عليه وهو مطصفى صادق الرافعي»[m]. وفي سياق آخر نجده يكرر ثناءه على عموم محاوريه ومجادليه: «ولست أغض من هؤلاء العلماء، وإنما أجلهم وأكرمهم، وحسبك أن إمامهم في هذا المذهب هو ابن خلدون. ولعلك تعلم أني أجل ابن خلدون وأكبره، ولكني أخالفهم في الرأي، وأرى أن مذهبهم في التاريخ غير مستقيم»[n]. أود أن أسجل هنا أن ثناء طه حسين لخصومه قد يكون حقيقياً، بل هو حقيقي، فليس هناك ما يمنع ذلك. غير أنه يجوز أن نعد ثناءه منهجاً يسعى من خلاله إلى لفت انتباه قرائه إلى رأيه العلمي وليس إلى سجاله الشخصي مع خصومه. فلم

أجد كلمة تقلل من شأن كاتبها أو تصرف عن مجهوده العلمي في بيان فكره وهذه مسألة تحسب لطه حسين رغم كل الخصومات التي دارت حول أفكاره العلمية.

الهوامش والمراجع

a) حسين، طه. حديث الأربعاء. مجلد 2، ج 1. بيروت، دار الكتاب اللبناني. ط 2، 1980 (ص 18).

b) المصدر السابق، م 2، ج 2، (ص 325).

c) المصدر السابق، م 2، ج 1، (ص 18).

d) المصدر السابق، م 2، ج 1، (ص 21).

e) المصدر السابق، م 2، ج 1، (ص 18).

f) المصدر السابق، م 2، ج 1، (ص 43).

g) المصدر السابق، م 2، ج 2، (ص 384).

h) المصدر السابق، م 2، ج 2، (ص 384).

i) المصدر السابق، م 2، ج 2، (ص 355).

j) حسين، طه. في الأدب الجاهلي. القاهرة، دار المعارف. ط 14، 1981، (ص 65).

k) المصدر السابق، (ص 94-95).

l) الجمحي، محمد بن سلام. طبقات فحول الشعراء. ت: محمود محمد شاكر. ج 1 القاهر: مطبعة المدني، ص 25).

m) حسين، طه. من بعيد. مجلد 12، بيروت، 1974، (ص 188).

n) حسين، طه. حديث الأربعاء. م 2، ج 2، (ص 384).

* * *

2) التباين بين وجاهة التنظير والممارسة التطبيقية. وقد كان ضيف نفسه غارقًا في التنظير، فكتابه هذا أشهرَ كتبه، مع كتابه الآخر بعنوان «بلاغة العرب في الأندلس»، ولا تُعرف له دراسة تطبيقية تذكر.

وفي هذا السياق من كتابه يعرض المؤلف للحركة النقدية بين القدماء والمحدثين، منذ القرن السادس عشر. ويُلحظ هنا أنه قد كاد يتخلّى عن استبداله مصطلح «البلاغة» مكان «الأدب»، حيث صار يستخدم الأخير منفرداً أو مع مصطلح البلاغة. (انظر: ص 112).

ويُعيد القول هناك حول مذهب **سنت بوف**. ثم يعرض لمذهب تين في النقد، مناقشاً رأيه منتهيًا إلى القول إن فلسفته أثر من آثار العلوم القاعدية، لكنه لا يمثّل إلا مقدمات عامة لمعرفة الأشخاص والأحوال العامة، دون الفوارق الفردية في النفوس والعقول. (ص 118-000) وما عرْضه لهذه المذاهب، وإبداؤه وإعادته محتفيًا بها، إلاّ دعوة صريحة أو ضمنية من دعواته إلى الأخذ بقيَمها العلمية في النقد العربي. ولذلك فهو يعرضها معرض التبجيل في موازاة آرائه الانتقاصية من النقد العربي، الذي يلحقه بصفة الارتجالية في الأدب العربي. (ص 158-000) ولقد كان إخلاص **ضيف** في نواياه للدعوة إلى تبنّي مناهج علميّة في دراسة الأدب سمة بارزة على كتابه؛ ولذا، فكما وقف موقف إعجاب بمذهب **سنت بوف**، في الدرس النفسي للأدب، فعل ذلك مع **فرديناند بورنتيير** Ferdinand Breunetiere، في قوله بـ «التدرج والانتقال في الأجناس الأدبية». (ص 143-000) على حين كان متحفّظاً على غيرهما، كالمذهب الانطباعي Impressionism، أو ما يسميه هو بـ «مذهب التأثير والانفعال»، عند **جول لمتر** Jules Lemaitre، (ص 150-000) وإنْ كان يراه- على كل حال- في منزلة أعلى من النقد العربي، الذي لا يعدو كونه بلاغة؛ "لأن المذهب

الانطباعي «مبني على ذوق سليم، تهذّب بالتربية والتعليم، والقراءة الكثيرة لأنواع بلاغات الأمم المختلفة، والموازنة بينها». (ص 164).

إلاّ أنه يعاود كذلك عرض تلك المجازفات العنصرية، التي ذهب فيها **جوستاف ليبون** و**رنان** و**تين** إلى المفاضلة بين الشعوب، وذلك تحت عنوان «خواص الأجناس البشرية وأثرها في العقول» (ص 134-000) حيث ذهب هؤلاء - الذين يسميهم بالعلماء - إلى المقارنة بين وزن المُخّ الأوربي والإفريقي والأسترالي؛ لاستنتاج تفوّق الأول، طبعًا. كما راحوا يقارنون بين الجنس الساميّ والجنس الآريّ تارة، والأمة الإنجليزية والأمة الصينية تارة أخرى. ليتوصّلوا في النهاية إلى أن الجنس الآريّ الأبيض هو صفوة بني البشر، عقلاً وفنًّا! تلك الأحكام التي باتت اليوم في ذمة التاريخ اللاعلمي، بعد ما أثبته قرن من تطوّر العلم التشريحي البشري، من أن الإنسان هو الإنسان، لا فضل لأوربيّ على إفريقيّ، ولا لأبيض على أسود، ولا لآريّ على ساميّ؛ لا فرق من الناحية العضوية، بيد أن الفروق تتأتى لأسباب بيئية ثقافية. ثم ما برهنت عليه تحوّلات الواقع الحضاري - في ما يتعلّق بالصين أو اليابان، على الأقل - من أن الموازين العنصرية الأوربية للمخاخ البشرية إبان القرن التاسع عشر والقرن العشرين هي أتفه اليوم من أن يُلتفت إليها. غير أنّ عرْضها في كتاب **ضيف** يدلّ دلالة حادة على ما كان من وطأة نتائجها على عقل العربي في القرن الماضي. وبرهان هذا تكشفه لغة الرجل نفسها، حين يحاول أن يناقش تلك الآراء فلا يجرؤ على ردّها إلاّ بمثل قوله: إن بعض الشعوب قد أثبتت قدرات «**تكاد** تضارع أهل الجنس **الأبيض**». (ص 138). وقد يعتذر له معتذر بالقول: إنه إنما كان يتورّع في الجزم بالرأي في ما قالوا قبل ثبوت نقيضه علميًّا. لولا أنه وهو يناقش هذه القضية أيضًا، متحدثًا عمّا أحدثته الحضارة الإسلامية من تحوّل في الجنس العربي، يستخدم التحفّظ

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

نفسه، عندما يقول: «إنه قد **أشبه** استعدادُهم (أي استعداد العرب المسلمين) استعداد الأمم الأخرى، ولم يمنعهم **جنسهم** من الاندماج في غيرهم والأخذ عنهم **ومشابهتهم بعض الشبه**». (ص 140). فقراءة نصّ **ضيف** من داخله تكشف عن تصوّره أن الحضارة الإسلامية - التي نهل منها الغرب علومه وفلسفته - لم تكن بأكثر من محاولة، لا بأس بها، للتدجين، تغلّب بها الجنس العربي على خواصّه العامة، فاستطاعوا أن يملكوا قدرات تكاد تضارع استعداد أهل الجنس الأبيض، فشابه استعدادهم استعداد الأمم الأخرى من الآريين - الذين يكبرون في ذهن الجيل الذي عاصره ضيف ونفسه- بعض الشبه، لا كله. وكان قد أَسِفَ لعدم حدوث ذلك الانقلاب العظيم الذي كان منتظراً حدوثه في تاريخ الشعر العربي بفعل الأثر الفارسيّ، الآريّ، على الشعر العربيّ الساميّ؛ «لكن هذه العاصفة الآريّة، التي هبّتْ من بلاد الفرس، لم توشك أن تظهر حتى ذهبتْ هباءً في صحراء العرب». (ص 180).

وهكذا بدأت مؤسسة النقد العربي في القرن العشرين على هذا النحو المرتبك، وهي تحمل عقدة نقص لا في أدواتها فحسب، ولكن في جنسها البشري أيضا.

أمّا النقد العربي القديم، **فضيف** يعمّم عليه صفة ما كان من آراء انطباعية عابرة للجاهليين في الشعر. معلّلاً ذلك بطبيعة الجنس العربي ومزاجه. (ص 165). وهو - على كل حال - لا يرى النقد إلا في دراسة نفسية الكاتب ومجتمعه في نتاجه الأدبي. إلاّ أنه يستثني بعض الاستثناء من النقد العربي البياني، ككتابَي «الوساطة» للقاضي **الجرجاني**، و«إعجاز القرآن» **للباقلاني**؛ لاهتمامهما بتحليل المعاني ومعرفة الآراء الشهيرة حول صناعة الشعر. (ص 170-171).

ويأخذ على النقاد العرب القدماء - في الوقت نفسه - عدم

التفاتهم إلى النثر، الذي شهد برأيه تطوّراً وارتقاءً لم يشهده الشعر. لكن **ضيفًا** قد فعل الشيء نفسه، حين لم يلتفتْ في كتابه - وهو المعنون بـ «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» - إلى النثر العربي، إلا في ذيل كتابه، وعلى سبيل الإشارة فقط. وهو انحياز ظلّ سائداً كذلك على امتداد القرن العشرين، على الرغم ممّا شهده النثر العربي من قفزات نوعية خلال هذا القرن، لعلها أهمّ ممّا حدث في ميدان الشعر.

نتائج

1. كان اتصال العرب بالغرب في مطلع القرن العشرين أحد أهمّ العوامل في انطلاق النزعات التجديديّة في الأدب والنقد والفكر في العالم العربي.

2. لا يبدو تدريس الأدب في مدارسنا اليوم قد تطوّر تطوّراً يذكر عمّا وصفه أحمد ضيف من حاله في مطالع القرن العشرين. إن لم يكن قد انحدر اليوم عن مناهجه القديمة والحديثة معاً، لا سيما بفعل النزعات الإقليمية أو الإيديولوجية.

3. كان النص النقدي منذ مطالع القرن العشرين نتاجًا جامعيًا، غالبًا، يسهم في تشكيل وعي الجيل الجديد، عبر مرحلتين: مرحلة أكاديمية، من خلال تدريسه لطلبة الجامعة، ومرحلة عامة بعد نشره للناس في كتاب. ومن ثمّ ازدادت خطورته، بما له وما عليه.

4. كان العقدان الأوّلان من القرن العشرين مخاضًا نقديًا، ليس على المستوى الأدبي فحسب، ولكن على المستوى الثقافي والحضاريّ العام، أيضا. وهو ما أرهص لانبثاق تيارات تدعو إلى التجديد، منذ العشرينيات، كحركة الديوان، ومدرسة أبولو، وغيرهما.

5. بتأثير من النهضة العلمية الأوربية، التي أدت إلى نشوء تيارات في علمنة الآداب والفنون، ثم ما أعقبها من هبوب القيم الاشتراكية على الغرب والشرق، لُحظ أن الرؤية النقدية العربية السائدة في الربع الأول من القرن العشرين، وما تلاه، كانت تولي الأهمية الكبرى في الأدب ودراسته للبعد النفسي والاجتماعي. لذلك لم يلتفت النقاد العرب إلى محاولة استثمار الجهد البلاغي النصوصي القديم إلا متأخرين، وعلى نحو باهت، وبتأثير اللسانيات النقدية الغربية، كذلك.

6. كان النص النقدي العربي في مطالع القرن العشرين متجاذباً بين نموذجين: الأول، يسعى إلى تبني المناهج الغربية المتلاحقة، وإلى المطابقة – الشكلانية كثيراً – بين المعطى الغربي والعربي، وإن اعتور طريقه الخلل، فتباين تنظيره عن تطبيقه – إنْ كان له تطبيق – أو اضطر إلى تبديل رؤاه بتبدّل المناهج المتبعة المتتابعة. أمّا النموذج الآخر، فكان يمارس الجدل للجدل، متحليّاً أحياناً بمظاهر الأصالة، وإن لم يع وعيًا علميًا دقيقاً ما يُوافِق عليه من الطّروحات أو ما يُعارِض.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

7. بدأت مؤسسة النقد العربي في القرن العشرين مشاغلها وهي تحمل عقدة نقص، لا في أدواتها فحسب، ولكن في جنسها البشري كذلك. فبتضخّم الهوة الحضارية بين الغرب والمجتمع العربي، الذي خرج للتوّ من مخالب التخلّف ليقع في براثن الاستعمار، ثم بفعل الإرهاب المعرفي لبعض الطرح الاستشراقي، تصدّر التنويريون شعوبهم وقد وقر في نفوسهم تفوّق الجنس الآريّ، في العِرْق أولاً ثم في الفكر والخيال والحضارة. ولقد شكّلت نظريات جوستاف ليبون، ورِنان، وتين، في المفاضلة بين قدرات الشعوب – ومنها الجنس العربي – والمنتهية إلى تفوّق العنصر الأبيض الآريّ، ضغطاً على ذهن العربي

ونفسه، تبدّت آثاره في نصوص الناقد وردود أفعاله، كما يكشف عنها نموذج هذه القراءة.

8. شهد القرن العشرون منذ بداياته محاولات مختلفة لاستدراك ما ظُنّ أنه قد فات أمة العرب بين الأمم، من أن يكون لها شعر موضوعي، كالملاحم والمسرحيات الشعرية، وذلك ما كان يقول به المستشرقون في مفاضلاتهم بين الجنس الآري والسامي. وهو ما تابعهم في تكريسه النقاد العرب. لكن المفارقة أن المحاولات الشعرية العربية في هذا المضمار قد جاءت بمثابة ردّة فنية بعد انتهاء عصر الملاحم والمسرحيات الشعرية، لدى أهلهما أصلاً.

9. كان النص النقدي العربي منذ مطالع القرن العشرين يقع كثيراً بين الازدواج والتلفيق؛ لأنه في الوقت الذي يحب أن يقيس تراث العرب بمقياس آخر لأمة أخرى، فيعييه ذلك، يأخذ في التذبذب بين حالتين، تمثلان انفصامًا فكريًا: حالة التراث، وحالة المقياس. وذلك إمّا لأنه لا يرضى، غريزيًا، أن يعترف على تراث آبائه بالنقص، فإذا به يرفع النموذج التراثي تارة ليخفضه أخرى، ليس عن وعي نقدي بما له وما عليه، ولكن عن فقدان الشجاعة، أمام نفسه. أو لأنه - بغياب الحرية الفكرية - لا يملك الشجاعة أمام القارئ. فهو يكتب متوتّراً بين تيارات نفسية واجتماعية وثقافية، لا تدعه يقيم منهجه أو حتى يرى ما يفعل. وهذا ما جعل الناقد يقف أحيانًا الموقف ونقيضه في آن.

10. كانت المنبرية النقدية أحد الأدواء التي بدت مستبدة بالنص النقدي في مطالع القرن العشرين. ويمكن القول إن ما يسمى بالمعارك الأدبية، مثلاً - منذ اندلاعتها في ذلك العهد - كانت الحامل الأول لنبراس الطابع الخطابي في النص النقدي العربي، إلى وقتنا الراهن.

11. انكبّ النقد العربي في مطالع القرن العشرين على قضايا الشعر دون النثر. وهو انحياز ظلّ سائداً على امتداد القرن، على الرغم ممّا شهده النثر من قفزات نوعية، لعلها كانت أهمّ ممّا حدث في الشعر.

إشارات

1) معلومة مستقاة من الدكتور شكري عيّاد، الذي ارتبطت علاقتي بالكتاب بعلاقتي به، كما سيلحق من هذه المقدمة.

2) (1984)، الأعلام (ط 6، بيروت: دار العلم للملايين)، 1: 184.

3) (د.ت)، في الأدب والنقد (القاهرة: دار نهضة مصر)، 75.

4) عن جدلية أرسطو وأفلاطون حول «طبيعة الأدب»، ينظر مثلاً: ديتشس، ديفد، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، (الباب الأول).

5) انظر: (1984)، (القاهرة: دار المعارف)، 43-00.

6) انظر: م.ن، 47- 46

7) انظر: (د.ت)، الديوان في الأدب والنقد (ط 3، القاهرة: الشعب)، 20-21، 26.

8) د.ت)، هايمن، ستانلي، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر. إحسان عبّاس ومحمد يوسف نجم (بيروت: دار الثقافة)، 1: 187.

9) انظر: رينيه ويليك وأوستين وارين، (1987)، نظرية الأدب، تر. محيي الدين صبحي، مر. حسام الدين الخطيب (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، 78-79).

10) انظر: م.ن، 84.

11) انظر: م.ن، 86-87.

12) انظر: م.ن، 105.

13) (1967)، تر. محمد يوسف نجم، مر. إحسان عبّاس (ط. بيروت- نيويورك)، 409.

14) انظر: الفَيفي، عبد الله. (1421هـ - 2000م). الإشارة - البنية - الأثر، قراءة في «دلائل الإعجاز» في ضوء النقد الحديث. جذور «التراث»، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ع 4 م 2، 7-32.

15) يستقي ضيفُ تعريفه هذا لتاريخ الأدب من (لانسون Lanson، منهج البحث في تاريخ الآداب)، تُرجم ضمن كتاب (لانسون ومابيه، (1946)، منهج البحث في الأدب واللغة، تر. محمد مندور (بيروت: دار العلم للملايين)، 21) - وإن لم يوثّق الإشارة إليه - إذ يقول لانسون: «نحن ندرس تاريخ النفس الإنسانية والحضارة القومية في مظاهرها

الأدبية، وفي تلك المظاهر قبل كل شيء، ونحن إنما نحاول دائمًا أن نصل إلى حركة الأفكار والحياة خلال الأسلوب».

16) انظر مثلاً: (د.ت)، الجاحظ، الحيوان (ط 2، مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي)، 1: 330-000.

17) (1952) شفاء الغليل (مصر: ؟)، 27.

18) (1975)، البيان والتبيين، تح. عبد السلام محمد هارون (ط 4، القاهرة: مكتبة الخانجي)، 1: 68.

19) (1963)، أدب الكاتب، تح. محمد محيي الدين عبد الحميد (ط 4، القاهرة: مطبعة السعادة)، 2.

20) 21.

21) 19-21.

22) انظر: علي، جواد، (1973)، المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام (بيروت: دار العلم للملايين)، 1: 168.

23) انظر: الديوان، 121.

24) ومن هذا ما نظمه شوقي من مسرحيات، وما تسارع إلى نظمه آخرون ممّا سمّوه بملاحم شعرية، وما حاول سليمان البستاني في مقدمته لإلياذة هوميروس أن يلتمسه للعرب من ملاحم وشعر قصصي، وما تعلّق به السبّاب وغيره من اجتلاب الأساطير القديمة بمناسبة وغير مناسبة، اجتلابًا أشبه بتقنية التشبيه أو الكناية التقليدية منه بعملية التخليق الفنيّ الحيّ لأنفاس أسطورية يصطنعها النصّ الشعري نفسه.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

25) البيان والتبيين، 3: 28.

26) م.ن، 3: 29.

27) م.ن، 3: 30.

28) انظر: الفَيفي، عبد الله، (2001)، مفاتيح القصيدة الجاهلية: نحو رؤية نقدية جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا (جدة: النادي الأدبي الثقافي)، 57.

29) انظر: ابن جني، (د.ت)، الخصائص (بيروت: دار الكتاب العربي، نسخة منشورة عن طبعة دار الكتب المصرية)، 1: 387. وقارن: الأسد، ناصر الدين، (1978)، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية (ط 5، القاهرة: دار المعارف)، 156-000.

30) وانظر خطبة طه حسين عن شعريّة العقّاد في تلك الاحتفالية التتويجيّة: التونسي، محمد خليفة، (د.ت)، العقّاد: دراسة وتحيّة بأقلام طائفة من المؤلفين (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية)، 227-232.

31) انظر: الديوان، 20، 81.



قراءة النص النقدي

عند الرواد



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سلطان سعد القحطاني

مقدمة

يعتبر النص النقدي من الإبداع لما يحتوي عليه من الفكر ومعالجة النص من جذوره، أو تقديم الأطروحات الفكرية مهما كان توجهها. وقد قام الرواد في العالم ببدء المغامرة النقدية للوضع الفكري السائد في ذلك الزمن، وكانت أطروحات طه حسين على رأس تلك القائمة النقدية في العالم العربي، ذلك الريفي الذي جاء للدراسة في الأزهر، كان يحمل بين جوانحه فكراً نقدياً في مواجهة الفكر القديم في المؤسسة الثقافية،ولم يستطع أن يجابه ذلك الفكر بفكر مضاد، حتى عاد من بعثته إلى فرنسا، ولم يكن ذلك بسبب الدراسة في الغرب كما يتخيل البعض، فقد كان يحمل فكراً متقدماً قبل ذلك، وإشكالية النقد الثقافي كانت ملازمة له منذ القدم، دعمها بما تعلم من الفكر الأوروبي، فقد كان مجدداً للفكر العربي داعياً للأخذ بالسبب الفكري الحديث، وليس كما ذكر البعض أنه حداثي، فلم يكن طه حسين حداثياً في يوم من الأيام، لكنه كان مجدداً، ومتأثراً بالفكر التنويري الذي ظهر في فرنسا في الفترة نفسها. ظهر طه حسين في الربع الأول من القرن العشرين، بعد عودته من فرنسا، وأخذ في نشر أفكاره الجديدة وسط زوبعة من المعارضات الفكرية، وتأثر - إلى حد ما - بفكر المستشرقين الأوروبيين في دراسة الشعر الجاهلي، ولم يكن شكه في لغة ذلك الشعر شك البعض من المستشرقين، ولم يكن تسليمه بكل المقولات تسليم المفكرين في عصره من أرباب الثقافة التقليدية البحتة. كان حديثه عن مستقبل الثقافة في مصر لا يعني مصر وحدها، بل يعني الثقافة العربية

الإسلامية، أو كما يسميها (الثقافة الشرقية) موازنة بين الشرق العربي والإسلامي (الشرق الأوسط) وبين الثقافة الأوروبية، ويعني بها (اليونانية) حيث الجسور الثقافية الأولى للثقافات القديمة التي استمد منها العرب ثقافات عدة في زمن النهضة العربية، في العهد العباسي. ولم ينكر طه حسين الثقافة العربية القديمة القائمة على الشعر، في الجزيرة العربية، وقام بمقارنته بالثقافات الأخرى عند اليونان والهنود. ولم تكن قراءات طه حسين النقدية بالقراءات ذات الطابع الأحادي، بل إن الدارس قد يجد طه حسين في عدد من القراءات، متموجاً بين الفكر الغربي والتنوير الفكري في عصر التنوير، أضف إلى ذلك، التأريخ العربي للثقافة الشعرية.

ويتضح لقارئ فكر طه حسين النقدي - في الربع الأول من القرن العشرين- أنه يطرح مقدمة للنقد الثقافي في بداياته الأولى في وقت لم تعرف الثقافة العربية فكراً تنويرياً يقوم على المجادلة، منذ أن أغلق باب الاجتهاد، وإعادة النظر في المفهوم الفكري من خلال نقاش النص المطروح، كما حصل في نقاشه حول الفكر الجاهلي من خلال القصيدة واللغة، وسواء اتفقنا معه أو اختلفنا فإنه قد ترك لنا الباب مفتوحاً لإعادة قراءة التراث الثقافي قراءة عصرية حديثة، مع الحفاظ على العمود الفقري للثوابت الثقافية، على أن تكون لنا مرجعيتنا الثقافية، وذلك ما نعني به القراءة الجديدة للتراث، من خلال المعطيات الفكرية الحديثة.

وإذا كانت مرجعيات طه حسين مرجعيات عربية غربية، أو شرقية غربية، فإن مرجعية عباس محمود العقاد مرجعية عربية خالصة في بداية حياته النقدية، ولكنه لم يتقيد بالنص العربي التقليدي في حواراته النقدية، بل جدد في النص النقدي حسب معطيات العصر الذي عايشه، معتمداً في الكثير من دراساته النقدية على علم النفس-في التحليل العام

للشخصية المدروسة، مستنتجاً الملامح العامة من خلال الشعر والسيرة الذاتية، كما يصور ذلك في شعر ابن الرومي. والعقاد من النقاد الذين تأثروا بالحياة الفكرية في الغرب، ومن دعاة التجديد في الأدب العربي، من منطلق عربي. وإذا كانت مرجعية العقاد - في غالب دراساته النقدية - عربية انطباعية ذات موقف آني من القضية التي يقرأها، فإنه في الوقت نفسه يؤيد الاتجاه الغربي الحديث في باطن النص المدروس، وإذا كانت هذه هي قضية العقاد الفكرية، فإن مندور يعالج النصوص الفكرية بالطريقة النقدية الحديثة، ذات الاتجاه النقدي الفكري،فمندور ذو اتجاه نقدي حديث، يختلف والنقد الانطباعي الذي سلكه العقاد في فترات متفاوتة من حياته الفكرية، فالنقد عند مندور فكري أدبي، وليس تطبيقاً تقليدياً، سيتضح ذلك من دراسة النصوص التي درسها نقدياً.. وستقوم هذه الدراسة على عدد من المحاور التي يقف عليها قارئ النص النقدي، بجانب دراسة الشخصية الناقدة وما تأثرت به من المؤثرات العلمية والفنية، من خلال منهج نقدي قائم على أسس علمية.

ARCHIVE http://ArchiveBeta.Sakhrit.com

1-3، طه حسين

كان ظهور طه حسين في النصف الأول من القرن العشرين بمثابة سهم اخترق عالم الفكر العربي المحتمي في كهف الخمول والتقليد، والرأي الأحادي المنبثق من قانون التبعية الفكرية هو السائد في ذلك الزمن. وكان يعتبر الخروج على تلك القاعدة التقليدية في المجال النقدي الشمولي خروجاً على القانون الوهمي المحتمي بالمصطلح الديني حيناً، وحيناً بالتقليد الأدبي للموروث العربي المتعارف عليه بالتعارف. لكن خروج طه حسين جاء خروجاً كلياً دفعة واحدة، ولم يكن خروجاً منظماً بقدر ما هو خروج سببه الانبهار بالثقافة الغربية، وأثر النقد الغربي، وأثر

المستشرقين فيه في تلك الحقبة من التاريخ الأدبي، بعد انتصار بعض الدول الغربية على الأخرى والتخطيط فيما بين الحربين، في عداوة لم تكن تقليدية بقدر ما تحكمها المصالح المشتركة بين الفريقين، والتحرر من القيود القديمة التي فرضتها مصالح بعض البلدان الأوروبية تحت ظلال الكنيسة. وكان ظهور التيارات الجديدة في النقد الثقافي قد أخذ موقعه في بداية الطريق في النقد الأوروبي على أيدي الفلاسفة والمنظرين، يستقون مادته من التاريخ الأوروبي نفسه، ممثلاً في الثقافة اليونانية، ومدارس الاستشراق الأوروبية فيما يتعلق بالدراسات العربية، يمثلها الشعر العربي، باعتبار الشعر العربي، ديوان العرب.

وكانت بداية النقد الثقافي عند طه حسين من هذا المنطلق، على منهج نقدي لم يكن منظما فكريا، ولا موضوعياً، فحيناً يوازن بين الثقافتين، العربية واليونانية، وحيناً يصدر أحكاماً قاطعة، على أن الثقافة اليونانية، ومعها الرومانية هي الأصل،وحيناً آخر يصدر دعوة صريحة للأخذ بقانون العولمة التي وضعه الاسكندر المقدوني بتوحيد الأمم في أمة واحدة.

ولم يكن التيار المقابل لتيار طه حسين بالمتفهم للفكر الأوروبي الذي ذكرت دوافعه وأهدافه قبل قليل، ليكون الحوار والرد بالمستوى العقلي الذي سلكه أولئك الفلاسفة والمنظرون بنظرة شمولية للثقافتين، ونتيجة لذلك جاءت الردود والحوارات سطحية مباشرة، وكأن طه حسين لم يأت بجديد يذكر في عالم النقد الثقافي بعد صموئيل مرجليوث، في نظر الآخرين الذين شحذوا أقلامهم في مواجهة تيار طه حسين، وأخذتهم العاطفة الشديدة، فلاذوا بالفتاوى لسحب كتاب «في الشعر الجاهلي» من السوق الثقافية، خوفاً من تسرب الفكر الجديد المخالف للقانون الفكري السائد إلى عقول الناشئة.أما نظرته إلى تاريخية القرآن الكريم، ومقارنة

بناء الكعبة ببناء طروادة، وأسطرة التاريخ القرشي ولغة الشعر الجاهلي، فلم تتعد نظرة الفلسفة النقدية التي قال بها المستشرقون الألمان بالذات.

ولا يجب علينا رفض كل ما قدمه طه حسين في دراساته ومقالاته النقدية، ولكن يجب علينا مناقشة تلك الآراء بموضوعية وروية من خلال نصوصه نفسها. ومن حسنات تلك المعارك أنها حركت الأدب من ركوده وتقليديته وجموده، ومنها ما ورد عند الخضر حسين، ومصطفى صادق الرافعي، ومحمد فريد وجدي، ومحمد لطفي جمعة. وغيرهم[1]، ولنقرأ نصوص طه حسين مبتدئين بأشهر كتاب شاع في الثقافة العربية، ثم العالمية (الأيام) حيث مثل كتاب الأيام أول سيرة ذاتية عربية. وسواء كانت مادته العلمية حقيقية أو خيالية أو موجهة، فإنه أصبح وثيقة تاريخية أدبية لحقبة من التاريخ الأدبي، فتحت الأبواب أمام عدد من السير العربية، لم يعرف الأدب العربي قبلها فن السيرة. (ذاتية وغيرية) خاصة ما يتعلق منها بحياة الكاتب نفسه، أي السيرة الذاتية، وما يمثل من فئة في المجتمع هي فئة أصحاب الاحتياجات الخاصة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وسواء كان خروج طه حسين من البيئة العربية تحللاً منها أو نقداً لأوضاعها الفكرية ومحاولة التوجه بها الوجهة العالمية، فإنه لم يستطع الخروج من المحيط العربي. ومن مقدمته لكتاب المستشرق الإيطالي (كارلو نالينو) تاريخ الآداب العربية، يقول:

«إذا كان المرصفي علمني كيف أقرأ النص العربي القديم، وكيف أتمثله في نفسي، وكيف أحاول محاكاته، فإن نالينو علمني كيف أستنبط الحقائق من ذلك النص، وكيف ألائم بينها، وكيف أصوغها آخر الأمر علماً يقرأه الناس، فيفهمونه ويجدون فيه شيئاً ذا بال»[2].

وإذا كان الفضل للمتقدم، كما يقال، فإن الفضل في تعلم أبجديات القراءة كان للشيخ المرصفي، الذي علم طه حسين قراءة التراث والغوص

في أعماقه، وما بقي عليه إلا أن يستعمل عقله ومهاراته. (معلم العوم لا يرافق العوام). ولا ينكر على طه حسين ولا على غيره الاستفادة من تقدم الأدب الغربي الحديث، والوسائل الحديثة للبحث فيه. يقول الدكتور عبدالله إبراهيم:

«المقارنة بين المرصفي ونالينو غير منصفة، لأنها تصادر على المطلوب، فبدل أن يصف طه حسين تأثير هذا، وتأثير ذاك،فإنه يدخلهما في سياق مفاضلة تحمل أحكاماً مسبقة. فالمرصفي في سياق المقارنة يقتصر دوره على تعليم طه حسين قراءة النص بالمعنى المباشر للقراءة، أي إجادة القراءة وتمثل الخصائص الأسلوبية والدلالية للنص الأدبي، أما نالينو فإن دوره يشمل تعليم طه حسين قراءة النص بالمعنى العميق، أي القراءة بوصفها استكناهاً واستنباطاً وحفزاً،غايته فك عناصر المقروء، واستخلاص النظم الفكرية فيه بهدف تحويلها إلى علم ينتفع به الآخرون»[3].

والحقيقة أن طه حسين لم يصادر حق المرصفي، ولم يقارن بينه وبين نالينو ليلغي دوره الهام في حياته، بل اعترف بحق كل منهما في حياته،لكن ما ذكره كان نسقا بين القديم والجديد، فالمرصفي كان أستاذه الذي علمه كيف يقرأ النص، والآخر أضاف إليه معرفة ما بداخل النص (Deep structure) لكن نقد المرصفي كان نقداً تقليديا تغلب عليه صنعة العصر بما فيها من السطحية وتمثل النص القديم كما يراه، ويمليه عليه الذوق المكرر في كل قصيدة وقطعة يدرسها لطلابه، على الطريقة التعليمية التقليدية، فلم يحلل المرصفي النصوص الأدبية تحليلاً منطقيا مبنيا على علم النقد الحديث. وقد كان متأثراً بابن خلدون أشد التأثر في تعريفه للشعر. يقول الشيخ حسين المرصفي(ت 1307/1890) عن الشعر، في كتابه الوسيلة الأدبية، نقلا عن ابن خلدون: «الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، والمفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل

جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله، الجاري على أساليب العرب»[4] وبالرغم من أن المرصفي من المتأثرين بابن خلدون إلا أنه يخالفه في بعض المواضع، وهذا دليل على أن النقد لم يعد مسلماً به كما كان، لكن ذلك لا ينفي تقليدية المرصفي في نقده. يقول عز الدين الأمين: «وناقش المرصفي كذلك رأي ابن خلدون في الذوق، ذلك الرأي القائل بأن الذوق هو حصول ملكة البلاغة للسان. فلم يوافقه عليه، وأوضح رأيه بقوله"فالإدراك الذي يتعلق بتناسب الأشياء، ويوجب الاستحسان والاستقباح هو المسمى بالذوق، وهو طبيعي ينمو ويتربى بالنظر في الأشياء والأعمال من جهة موافقتها للغاية المقصودة منها»[5] وكان نقد المرصفي نقداً ذوقياً تمليه الحالة العاطفية حيناً والمزاجية أحياناً أخرى، فلم يعالج النصوص معالجة نقدية موضوعية أوتشريح النص للوصول إلى غايته وأهداف المبدع من كتابته. يستخلص عز الدين الأمين بعضاً من نقد المرصفي على أنه نقد سريع يتسم بالسطحية دون التعمق في النص المدروس:

«ومن نقد المرصفي أيضاً في كتابه هذا ما كان يعقده من موازنات بين البارودي وفحول الشعراء الأقدمين الذين عارضهم البارودي كأبي نواس والشريف الرضي، وقد استنتجنا أنه كان في موازناته يسير على الأسس الآتية:

(أ) توجيهه بعض النقد من غير تعليل، واعتماده في ذلك على النقد الذاتي المحض، وذلك كتعليقه على قول أبي نواس:

فإن كنت لا خلماً ولا أنت زوجة فلا برحت دوني عليك ستور

علّق عليه بقوله: «قوله خلما وزوجة ما كان ينبغي أن يصدر منه». واكتفى بذلك. أو كتعليقه على الشطر الثاني من البيت:

جواد إذا الأيدي كففن عن الندى ومن دون عورات النساء غيور

فعلق عليه بقوله «عبارة باردة»(6).

(ب) مثله الأعلى في الشعر هو القصيدة العربية القديمة كما ذكرنا فهو لا يريد الخروج على ما هو مألوف في سنة الشعراء. فحين قال أبو نواس:

فما أنا بالمشغوف ضربة لازب ولا كل سلطان علي قدير

قال المرصفي: «وقوله فما أنا بالمشغوف مخالف لمذهب العشاق». نأخذ على المرصفي ما يبدو من مناقضته بهذا القول لرأيه الآخر القائل بأن شعراء العرب لم يتفقوا في الشعر على مذهب بعينه، وهذا الرأي يعني أن من حق شاعر الغزل أن يخرج على ما هو مألوف عند شعرائهم الأقدمين، ويمكننا أن ندفع هذا التناقض إذا اعتبرنا ما قاله أيضاً من أن تقليد العرب لا يصح في كل ما نطقوا به، لأن ذلك يعني أن للشاعر المتأخر أن يأخذ بالجيد من مذهب القدماء ويترك ما ليس بجيد. ولعل المرصفي في نقده لهذا البيت يرى أن مذهب شعراء الغزل الأقدمين مذهب جيد ومما يجب أن يؤخذ به، ولذا استنكر الخروج عليه.

(ج) ينقد نقداً لغوياً، فيناقش معاني بعض الكلمات، ويبين الخطأ في استعمالها، كنقده لاستعمال كلمة «عقنباة» في قول أبي نواس:

كما نظرت والريح ساكنة لها عقنباة أرساغ اليدين نزور

نقده بقوله: «وعقنباة هو من صفات العقاب، وقال في القاموس. عقاب عقنباة ذات مخالب حداد، فإضافتها في كلامه إلى أرساغ غير ظاهر»(7).

ونجد رأي طه حسين في المرصفي قريب من الصحة، فهو لم ينكر عليه ما علمه لكن وجد في المستشرق عمقا في الرأي أكثر مما وجده في

أستاذه حسين المرصفي. ولم يقطع الصلة به في نقده للأسلوب القديم الجامد في النقد عند هؤلاء في ذلك الزمان، فقال، إن صدر النهار له وآخره لنالينو، فقد وجد حداثة المعاني واستخراج ما في باطن النص عند الأخير. وما أوردته هنا من كلام المرصفي دليل على رداءة النقد في ذلك الزمن الذي ظهر فيه طه حسين.وقد شرب طه حسين في نقده من مشارب كثيرة أتيحت له لم تتح لغيره إلا القليل. فقد تأثر بدراسته الأزهرية، وخاصة أستاذه، حسين المرصفي،في المذهب القديم للنقد. وتأثر نفسيا بمعاملته كطالب كفيف في الأزهر، مع أنه لم يكن الكفيف الوحيد، لكنه كان يحس بإحساس يختلف عن كل المكفوفين، يقول: «فأخذ الغلام يناقش الأستاذ في بعض ما كان يقول كدأبه مع أساتذته جميعاً، ولكن الشيخ رد عليه فأفحمه وألجمه وملأ قلبه في وقت واحد غيظاً وازدراء وخجلاً. قال الشيخ للغلام: دع عنك هذا يا بني، فإنك لا تحسنه وإنما تحسن هذه القشور التي تقبل عليها في الضحى،فأما اللباب فلم تخلق له ولم يخلق لك. وضحك الشيخ وضحك الطلاب، واستحيا الغلام أن يقوم عن الدرس قبل تمامه، فأقام على مضض حتى انصرف مع غيره من الطلاب. وكانت القشور التي عرّض بها الشيخ والتي كان الغلام يقبل عليها في الضحى دروس الأدب وكتاب الكامل للمبرد خاصة»[8] من هذا النص نعرف مدى عدم الاهتمام بالأدب ونقده في الوقت نفسه،أضف إلى ذلك النبوغ الذي يتمتع به بعض الطلاب، وأنه ليس مقدراً في نظر الكثير من المدرسين، بقدر ما هو اهتمام بالحفظ والاستظهار في أوقات الامتحانات، وهذا يقودنا إلى عدد من المحاور النقدية:

1 - الفكر النقدي:

لم يأت الفكر النقدي في نقد الرواد من فراغ، بل أن الكثير من المعطيات الفكرية كانت مقدمات للنقد في مصر بالذات، فقد مرت البلاد

بعدد من الغزوات الأجنبية، وكانت تلك الغزوات بمثابة ناقوس دق في عالم التخلف الفكري والتقليد الذي سارت عليه البلاد في مختلف شؤون الحياة.

ففي المجال العسكري والتحصين اهتم محمد علي بالبناء العسكري، وأوفد البعثات إلى أوروبا لتعلم الفنون الدفاعية الجديدة وصناعة السلاح الدفاعي الحديث وبناء قوة جديدة على غرار القوة العسكرية الفرنسية التي غزا بها نابليون مصر، واختار لتنظيم الجيش رجلاً فرنسياً مدرباً في ذلك الزمان (سليمان باشا)[9] وسار على هذا الطريق أبناؤه من بعده، مع فارق في التفكير، فقد كان تفكيره تفكيراً حربياً لبناء إمبراطورية مصرية قبل هزيمته في الأستانة، أما أبناؤه فقد كان تفكيرهم أوسع، فبجانب ذلك اهتموا بالبعثات العلمية. وقد أكد الدكتور شوقي ضيف في دراسته للأدب المعاصر في مصر على ضرورة ارتباط الأدب العربي في مصر بالأدب العالمي للظروف الزمانية والمكانية، فمن جانب يرى أن دخول المستعمر إلى مصر قد أثر بمخترعاته وأفكاره، ومن جانب آخر استفادة الغرب من الأدب العربي[10]، والدكتور شوقي ضيف ينظر إلى القضية الأدبية نظرة شمولية في زمن تقاربت فيه الآراء والمفاهيم، لكن ذلك لا يعني طمس الهوية العربية الإسلامية، ولا التحجر في مكان وقف عنده الأقدمون. ولو كان الأقدمون من النقاد العرب، مثل الجرجاني وابن قتيبة والقرطاجني، وغيرهم على الوجود في زمن ظهور التيارات العالمية النقدية لأخذوا بها، ولكل خاصيته مهما كان التوجه.

2 - المرجعيات الثقافية:

لا ينكر أحد التأثير والتأثر في السلوك العام، والأدب - من منظور حضاري - أولى من غيره بالتأثر. وعندما نقرأ فكراً نقدياً ظهر

عليه الناقد في العصر الذي نناقشه، فإننا سنجد العوامل والمؤثرات العلمية قد أثرت في هذا الفكر بطريقة أو بأخرى، وعندما نأخذ طه حسين نموذجاً لهذا التأثير فسنقتنع بما نقدمه عنه بعد استعراض بعض ممن أثروا في حياته العلمية، ويذكر الدكتور عبد الله إبراهيم: أن طه حسين جعل الثقافة الغربية موجهاً له في بحثه وتفكيره.

«وجدير بالذكر أنه أحيط منذ 1908م بمناخ استشراقي شبه مغلق، فكثير من المعارف كانت تقدم إليه عبر منظور استشراقي، فعلى جويدي درس الأدب الجغرافي والتاريخي، وعلى نالينو درس الأدب العربي، وعلى سنتيلانا درس تاريخ الفلسفة الإسلامية، وعلى ما سينون درس تاريخ الشرق القديم، وعلى ليتمان درس اللغات السامية،وكل هذه المؤثرات وجدت تجلياتها في كتابه عن أبي العلاء المعري»[11].

وخلال دراسته في فرنسا تتلمذ على سينوبوس في التاريخ، ودوركهايم في علم الاجتماع، والأخير هو الذي أشرف على رسالته عن فلسفة ابن خلدون الاجتماعية، وعلى كازانوفا في تفسير القرآن، وعلى لانسون في الأدب الفرنسي، وعلى ليفي برول في فلسفة ديكارت،وقد أثر فيه تأثيراً واضحاً كل من: (هيبولت تين، في مذهبه التأثيري، الذي يقول بالتأثير القوي بين العمل الأدبي والبيئة التي ينشأ فيها، وسانت بيف، فيما يتعلق بالتعرف على (سيكولوجية المبدع). وإذا نظرنا إلى تأثير هؤلاء الفلاسفة والمنظرين في العالم، وما أحدثوه في الثقافة الغربية، وخاصة الفرنسيين منهم، فإن التأثير في طه حسين كان واضحاً في تبنيه للفكر الغربي، ومذهب هيبولت تين بالذات في كتابه (في الشعر الجاهلي) وقد أكد على ذلك من قبل كل من، مصطفى عبدالغني، وأحمد بو حسن في دراستيهما عن فكر طه حسين النقدي[12].

وإذا كان هذا العدد الضخم من الفلاسفة العالميين، والمنظرين

التنويريين، قد أثر في فكر طه حسين، كما أثروا في غيره من الأدباء والباحثين في أقطار العالم، وغيروا الكثير من المفاهيم الفكرية، فإن ما قدمه طه حسين في عالم الثقافة العربية يحسب للثقافة العربية وليس العكس، ومهما يكن عنده من السقطات والشك في الكثير من المفاهيم واقتفاء أثر الكثير منهم فإنه قد أنصف الثقافة العربية وحرك الفكر العربي في اتجاه التعامل مع العقل وإلغاء الكثير من المسلمات غير المنطقية، خارج الثوابت الدينية. وما كان السماح لكتابه أن يخرج بعنوان يختلف في الشكل ويتفق في المضمون (في الأدب الجاهلي) بدلاً من الشعر الجاهلي، وكلمة أدب أعم وأشمل من كلمة شعر، والشعر جزء من الأدب، إلا لقناعة أصحاب النظر الديني في صلاحية الكتاب. وما كانت الشطحات التي وردت في الكتاب إلا نتيجة الانبهار الذي اعترى الكثير من أبناء ذلك الجيل وامتد إلى الجيل الحاضر، مضافاً إليه سوء الحالة الفكرية وتبلّد الذهن في ذلك الزمن والهيمنة الفكرية المتخلفة ممن لا يحسنون التفكير والمناقشة، ويقدسون العبارة القديمة مهما كانت، ولا يعملون العقل في وقت إعماله.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولا نظنه أحسن القول في الإسكندر المقدوني في كتابه (قادة الفكر) فالإسكندر كان يقتات على فلسفة قومه في الزمن الذي خرج فيه إلى العالم في وقت ضعف منه، وأراد أن يسخر كل طاقاته في خلق إمبراطورية يونانية عالمية، وما كان تزويجه من الأمم المختلفة إلا بناء مجد خاص وليس من باب المصالح العامة للشعوب المفتوحة، ومن زوجهم كانوا من السبايا وعلية القوم. أما علية القوم فقد خص بها نفسه وكبار القادة والمقربين منه، على رأي الدكتور عبدالله إبراهيم[13] أما الصهر العولمي الذي أراد الإسكندر تطبيقه على البلدان التي غزاها بالقوة العسكرية، فكان مرده إرضاء النزعة النرجسية التي كان يعاني منها، وقد اعترف طه حسين نفسه بهذه الحقيقة في موضع آخر، سنأتي على ذكره.

ولا ينكر أحد على طه حسين أو غيره إعجابه بالإسكندر المقدوني وما قدمه لأمته ،الأوروبية واليونانية على وجه الخصوص، وقد أعجب غيره الكثير ببعض القادة والمفكرين والعلماء، لكن يؤخذ عليه مصادرة الفكر العربي، أو الشرقي كما يحلو له وللبعض أن يسميه، فأين صاحب القانون العالمي (بخت نصر؟) وقادة العالم الإسلامي الذين وصلوا الشرق والبلاد التي كان يحكمها الإسكندر نفسه في زمانه؟ قال عن اليونانيين أنهم تقدموا لأنهم يفكرون أما الشرقيين فكانوا أصحاب عقول متحجرة من أثر الديانات!، ونسي طه حسين عندما ترجم كتاب أرسطا طاليس وقال عن الإسكندر نفسه: «لم يكد يقهر الفرس، ويملك بابل وغيرها من المدن الشرقية المقدسة حتى طغى وتجبر»(14) ويصفه بأنه دعا الناس لعبادته.



3 - الازدواجية النصية:

إن ظهور طه حسين - كما قلت عنه في السطور السابقة - يمثل ظاهرة غريبة حقاً، وكان مثله جديراً بالمناقشة والاستفادة من آرائه، بدلاً من نصب العداء له في وقته، فما كاد يصادر حقوق الشرقيين حتى عاد للاعتراف بها بطريقة أو بأخرى، وفي نظري أن هذا التناقض السريع مرده الثقافات العالمية التي كوّن منها ثقافته العامة، ومن ثم اتخذها وسيلة لنقده. ومن يقرأ طه حسين في الوقت الحاضر، ومن خلال تشابك المفاهيم النقدية في زمن الحداثة وما بعد الحداثة العربية يجد التناقض الواضح في الكثير من المفاهيم النقدية، نظراً للاضطراب الفكري من جراء اتباع المدارس النقدية العديدة التي اتبعها دارسو النقد الأدبي في العالم الثالث، وقد اتخذ كل من النقاد - غير المحترفين - مذاهب نقدية دون التفكير الواعي بصلاحية المصطلح الفكري النقدي، وما أن يقوم أحد برفض التراث

القائم حتى يصفق له البعض ويهلل بقدوم حداثة جديدة، ولكن تلك الجهود لم تؤت ثمارها في الوقت الراهن مثلما أثمرت جهود طه حسين في وقته،ومن وجهة نظري أن نجاح طه حسين - بالرغم من التناقضات البينة في نصوصه النقدية - يعود إلى سببين: الأول، عذرية الفكر العربي في ذلك الزمن، فلم يتلوث الفكر النقدي مثلما تنازعته التيارات الفكرية العالمية اليوم، فالمتلقي في ذلك الزمن يعايش ثقافة عربية خالصة، بما فيها من الجمود والتردي، لكنه كان يقف على أرضية ثقافية صلبة.

والثاني، انبهار المثقف بالثقافة الغربية المكونة للثقافة الفكرية التراثية، مثل التراث العربي في أدب المستشرقين، والثقافة اليونانية القائمة على فلسفة اليونانيين.

لهذين السببين وجد فكر طه حسين - ومن حذا حذوه - نجاحاً نقدياً تردد في كل محفل ثقافي إلى اليوم. وكان يتنازع طه حسين نظريتان، غربية وشرقية، أما الغربية فقد ألمحنا إليها في السطور السابقة، وهي ما تأثر به من فكر الفلاسفة والمنظرين العالميين، وقد خلقت عنده مكوناً ثقافيا خاصاً،استطاع أن يطبقه على الأدب العربي، والفكر النقدي بشكل خاص. أما الثانية، فمخزونه من الثقافة العربية التي استقى أصولها من دراسته في الأزهر ثم عودته في وسط تلك الثقافة دارساً ومنظراً لها، لذا حاول المزج بين الثقافتين، للخروج بحل وسط لأزمة الثقافة العربية، وليثبت أن الشرق (مصر بالذات) جزء من المكون الثقافي الغربي على مر العصور، ولا سبيل للتخلص من التخلف الفكري إلا باتباع ما فعلت أوروبا، عندما تخلصت من الهيمنة الكنسية،كما يقول في مؤلفه (مستقبل الثقافة في مصر)[15]، ويرى أن الأدب مرهون ببيئته، على مذهب (تين) » وأن الشعر تصوير حقيقي لعصره وبيئته يعتبر مصدراً صادقاً من مصادر التاريخ، فمن الإجحاف إذن عيب الشعر القديم بأنه لا

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يمثل عواطف العصر الحالي، أو أهواءه، أو أنك لا تجد فيه ما تجد عند الفرنج من صور ومعان، ولكن الذي يطلب إلى الشعر الجيد هو أن يكون فيه حظ من الجمال الفني، يحسه المعتدلون من الناس جميعاً حتى يستطيعوا أن يذوقوه ويسيغوه مهما تختلف العصور والبيئات. فمن الخطل ازدراء الشعر القديم عند أنصار الجديد، ومن الخطل أيضاً ازدراء الشعر الأجنبي عند أنصار القديم حينما ينظرون إليه بمثل هذه النظرة الخاطئة»[16] وعندما نقرأ له في الأدب الجاهلي قوله: «فالأدب الجاهلي، كثرته، شعره ونثره، لا يمثل غير العبث والكذب والنحل»[17] نجد التجني والتقليد الأعمى لمقولات المستشرقين، الذين لم يفهموا لغة الشعر الجاهلي، فهم يصدرون الأحكام جزافاً في أقوال تحتاج إلى الدقة والبرهنة على ما يقولون، ولا نسلم بكل ما قيل في الشعر الجاهلي بأنه حقيقي وصحيح من الوجهة العلمية للدرس النقدي، لكننا لا نرفض الشعر الجاهلي كما رفضه بعض المستشرقين واتبعهم طه حسين بهذه العبارات القاسية، ومن قصور فهم أولئك للشعر الجاهلي اتهامهم له بعدم الوحدة العضوية وصحة القصيدة لقائلها، ولو عرفوا النمط الشعري النفسي للشعر، والإبداع بصفة عامة، لأدركوا نفس الشاعر، فشعرية النفس الشعري ذات علاقة بالشاعر نفسه، ومثالاً على ذلك النمطية الشعرية والكتابية، فبعض الشعراء تجده ينظم على بحر ولا يستطيع النظم على بحر آخر، وليس ذلك بالقصور في الموهبة ولكن نفسه الشعري خلق على ذلك النمط ولم يخلق على نمط آخر، وقد يحاول في بقية البحور وينتج شعراً، لكن سيكون إنتاجه قاصراً نوعا ما عن الإبداع في البحر الذي يرتاح له. وقس على ذلك بقية الإبداعات الأدبية، كالقصة والرواية والقصة القصيرة. فكم من كاتب للقصة القصيرة لم يبدع كإبداعه في كتابة الرواية، والعكس صحيح. والناقد الحقيقي يعرف النمط الفني من قراءة العمل الإبداعي.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد جارى طه حسين المستشرقين في هذه الأقوال الخاطئة من وجهة النظر النقدية. وإن ما قاله عن النحل كاملاً في الشعر الجاهلي، وصحة نسبة الشعر الإسلامي كله، مسألة فيها نظر، فمازال الخلاف على مجنون ليلى إلى اليوم وهو إسلامي، وقد شك في وجوده - أيضاً - وفي نفس الوقت يستشهد على وحدة القصيد العربية بمطلع معلقة لبيد بن ربيعة:

«عفت الديار محلُّها فمقامها بمنى تأبد غولها فرجامها»

ويقول: «والحق أن القصيدة العربية استوفت حظها من الوحدة المعنوية وتنسيقها وملاءمتها الشديدة للموسيقى التي تجمع بين جمال اللفظ والمعنى والوزن والقافية. يقول عز الدين الأمين:

واستعرض أبيات القصيدة كلها، ودل على تلك النغمة الواحدة المتصلة فيها، وهي حديث الشاعر إلى صاحبته، واستحضار صورتها في نفسه منذ ابتدأ إلى أن انتهى، على أن نغمته هذه ترجمت عن نفس قوية عالية سمحة وديعة، ثم وضح أن هذه النغمة المتصلة هي التي كونت وحدة القصيدة المعنوية[18]. وهذا مثال من الأمثلة على ازدواجية النص عند طه حسين. ومن العيوب التي يعيبها طه حسين على شيخه المرصفي، والأقدمين معه نقد النص من وجهة النظر الفقهية وعدم الغوص في داخل النص، كما هو عند أستاذه (نالينو) فيما عرضنا له من قبل، لكنه لم يسلم من هذا العيب الذي يراه عيباً، وتراه النظريات النقدية كذلك،ففي حديثه عن بعض القصائد في كتابه (في الأدب الجاهلي) يرتكب ذلك المحذور في نظره باعتباره من النقد القديم، ففي نقده لقصيدة وضّاح اليمن، وقد اتهمه مع من اتهم بالمصنوع من الشعراء، وأن اليمن ليس فيها شعراء، ما عدا امرئ القيس. يقول وضاح:

«طرب الفؤاد لطيف روضة غاشي والقوم بين أباطح وعشاش»

يقول «القافية عسيرة مصطنعة، ولفظ «غاشي» عسير أيضاً وقد خرج عن أصول النحو في قوله «وأخشى أن يشي بك واشي» أنه لم ينصب الفعل. ويقصد طه حسين قول وضاح:

«أدعوك روضة رحب واسمك غيره شفقاً وأخشى أن يشي بك واشي»

ويتهم هذا الأسلوب بأنه لا يصور حياة العرب الأقدمين، إنما يصور حياة المدن خلال العصور المتأخرة، فلم تكن امرأة البادية تغري زائرها بمثل هذه الحيلة[19] ولم يقلل ذلك الازدواج من القيمة الفنية وتحريك الفكر المنطوي على نفسه،من نقد طه حسين.

4 - البناء والهدم في فكر طه حسين النقدي.

قدم طه حسين الفكر النقدي من منظور حديث، وقد ألمحنا من قبل إلى تأثره المباشر بالفكر الاستشراقي من ناحية، وركود الفكر النقدي والتبعية من ناحية أخرى. ويمثل البناء والهدم في فكر طه حسين نقطة تحول تستحق الوقوف عندها طويلا، فالأمر ليس بالسهل في الوقت الذي ظهر فيه، فالقوة الاستعمارية ماتزال تمارس في معظم البلاد العربية، والفكر المتقوقع على نفسه هو المسيطر على المؤسسة الثقافية والتعليمية، والوسط السياسي يمر بتقلبات شديدة، والمؤسسة الصحافية تدار بأيدي الشوام المهاجرين إلى مصر، والأزهر يتبنى الحركة الدينية.

وجاء طه حسين بفكر مغاير كلية للوضع السائد بكل المقاييس، التي ذكرنا والتي لم نذكر، وهو العائد من قلب الفكر الأوروبي، الذي ظهرت فيه التيارات الفكرية الغربية على الأوروبيين أنفسهم في بادئ الأمر، بعد انهزام دول أوروبية وحلفائها أمام أخرى من نفس الخط والمذهب والدين، ولم يعرف أحد من الطرفين قيام حرب ثانية ستفصل في القول بين

الطرفين، الأوروبي - الأوروبي، والأوروبي - العربي، أو الشرقي كما يسميه طه حسين نفسه.ووقف الطرفان على مفترق الطرق،وتوجس المسلمون خيفة من هذه التيارات الفكرية المنبثقة عن الغرب المنتصر والمهزوم على حد سواء، فالمنتصر يفكر في انتصارات جديدة، والمهزوم يطالب بثأره من الهازم، ومنها البلاد العربية الحليفة للمنتصر، وأول ما يفكر فيه المسلمون الانتقام عن طريق الدين، ولاسيما بعدما رأوا آراء المستشرقين حول اللغة العربية، والتفكير في القضاء عليها وتحويل الحرف العربي إلى الحرف اللاتيني. ولهم في التجربة التركية أسوأ مثل، عندما حول الحرف العربي إلى اللاتيني على يدي (كمال أتاترك) وزوال الخلافة التركية من الوجود، وكانت محاضرة المستشرق الإيطالي(ديل كوكس) في جامعة فاروق الأول، (جامعة القاهرة حالياً) سنة 1925م، في الوقت الذي ظهر فيه كتاب الدكتور طه حسين (في الشعر الجاهلي) والتي دعا فيها كوكس إلى إلغاء الحرف العربي واستبداله باللاتيني، والدعوة إلى الكتابة بالعامية، وسعى سلامة موسى ومن معه إلى تأييد كوكس في دعوته. أضف إلى ذلك تغلغل الثقافة الفرنسية في المجتمع المصري، ونشر الثقافة المقروءة والسلوك الفرنسي، وشق قناة السويس، وإيجاد ثقافة فرنسية حديثة على أنقاض الثقافة العربية المتقوقعة على نفسها داخل المعاهد الدينية، لا شغل لها إلا الخلاف في تركيب كلمة، أو تقويم بيت من الشعر لغوياً، وما شابه ذلك من النقد القديم المتهالك على النقد اللغوي. يذكر أمين سامي في كتابه، (تقويم النيل) أن الإنجليز هالهم فعل الثقافة الفرنسية في الشعب المصري ونشر المدارس وشق قناة السويس، فترسموا سبيلهم فأرسلوا البعثات التبشيرية والتعليمية، ولم تكن مدارسهم وحدها مصدر الثقافة الإنجليزية في مصر، بل ساعدها مجيء أول بعثة أمريكية في الشرق سنة 1845م، فلقيت تشجيعاً من

سعيد (يعني الخديوي سعيد)، واتخذت مقرها بالقاهرة، ودأبت في نشر رسالتها في جميع أرجاء مصر والشرق العربي[20].

وقد أثار هذا التصرف من الإنجليز الذي جعلوا اللغة الإنجليزية لغة رسمية للتعليم في المدارس المصرية غيرة المواطن المصري والعربي والمسلم على لغته وبالتالي القضاء على دينه،لكنهم لم يقابلوا هذا التصرف بتصرف يليق به من الناحية العلمية، فقد بقيت المعاهد العربية تقليدية في معناها ومبناها أمام هذه التيارات العلمية القادمة من الغرب بقوة، مما جعل الأدب يتأثر بمناهجها العلمية الحديثة ويكون مجموعات من الشباب الواعد في عالم الأدب الحديث من خلالها، يقول عمر الدسوقي: «على أن صلة مصر باللغة الإنجليزية عظمت في آخر الأمر، وأثّرت في كثير من الأدباء الناشئين»[21]، وذلك التأثر الذي ذكره الدسوقي لم يأت من فراغ، بل جاء من التتلمذ على أيدي المستشرقين الذين قدموا للتدريس في الجامعة المصرية (جامعة فاروق الأول، القاهرة حالياً) أمثال المستشرق الإيطالي (نالينو) و(جويدي) وغيرهما. واستطاع النقد أن يخرج من قمقم النقد اللغوي إلى مضمار النقد الأدبي الحديث. ولذلك يؤكد عز الدين الأمين بقوله: «ظل النقد اللغوي مسيطراً على معاهد العلم طوال القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، غير أن معاهد التعليم المدني الحديث أوجدت ثقافة جديدة في البلاد، أعدتها لتتجه اتجاهات جديدة متنوعة في العلوم والآداب والفنون، وقد استفاد النقد الأدبي كثيراً من هذا التمهيد الثقافي، حتى ظهرت بوادر النقد الحديث بما انتهجته في ذلك الجامعة المصرية، فأخرجت أمثال طه حسين، ممن نهجوا منهج أساتذتهم المستشرقين، وظهرت بوادر ذلك أيضاً بما دعا إليه التمكن من اللغات الأجنبية، لاسيما اللغة الإنجليزية، فظهر أمثال العقاد، والمازني، وعبدالرحمن شكري»[22]. ونتيجة لهذا التقدم في النقد الأدبي الحديث والخروج من النقد اللغوي التقليدي، جاءت نظريات طه حسين النقدية بما

فيها من الخطأ والصواب، وبما فيها من الهدم والبناء، وإذا استثنينا النتائج التي ترتب عليها ظهور فكر حديث يناقش القضايا من جذورها وليس من النظرة الأولى ويعيد السبب إلى المسبب، فإننا لن نعدم العثور على الكثير من الأخطاء والتناقض الذي أشرنا إلى بعض منه فيما مضى، ونتيجة لما اختلط في ذهن الناقد طه حسين من النظريات والاعتماد على الحفظ (كفاقد للبصر) فقد سلك نهج المستشرقين في تحليل الكثير من الفرضيات، والكثير منهم كانت تخونه اللغة والمتشابهات في الرسم الإملائي، فيظن كلمة (الهوى) تعني هبوب الريح (هواء) كما صار ذلك عند المستشرق البولوني (كاز ميرسكي) عندما كان يشرح البيت القائل:

«بأبي أنت وأمي من مليك قل عدله وبخيل بالهوى لو كان يغني عنه بخله»

وقد جمع بعضهم الزيتين في حالة الجر والنصب على أنه من جمع المذكر السالم، وأن مفرد زيتون (زيت)، ولكن ما يحق لنا أن نصادر حقوق المخلصين منهم، الذين تجردوا من العاطفة الدينية والشعوبية، مع أن البعض منهم كان متحيزاً ضد الدين الإسلامي ومعروف بعدائه السافر، مثل أرنست رينان[23]، ومن الدراسات التي أجريت عن الدكتور طه حسين، ومن دراستنا هذه وما قبلها الكثير، حيث يتضح من فكر طه حسين الانقسام الثنائي على الذات النقدية، فلم يتخذ منهجاً وسطاً بين الطرفين، لكن آثر الأخذ بالمنهج في عمومه، لذلك جاء فكره النقدي بين معادلتي الهدم والبناء، الهدم في اتباع الآراء البعيدة عن الصحة والتقليدية في الوقت نفسه. لذلك لم يكن الرأي المخالف بذي أثر على العملية النقدية، فعندما يسير خلف المستشرق الإنجليزي (مارجليوث) فإنه قد أنكر قصة إبراهيم وإسماعيل، وبناء الكعبة، والشعر الجاهلي.... ويعزو كل شيء يوجد في الشرق إلى نظيره في الغرب، ويعني بذلك (اليونان) لكنه سرعان ما يناقض نفسه، والسبب في ذلك التقليد، فلم

يدرس الموضوع دراسة عميقة يحكم فيها فكره، بل يتبع ما قاله من سبقه. كما لم يفرق بين الامتثال والمماثلة، ويقيني أنه يعرفها جيداً، لكنه يتعامى عنها. فالامتثال، يعني تطويع الشيء ليكون بدرجة نظيره، حتى وإن لم يكن بينهما نسق منتظم، أو وجه مشابهة. أما المماثلة، فهي المقارنة بين شيئين يربطهما سياق واحد. لكن طه حسين يحول كل شيء إلى امتثال. ويرى أن إبراهيم وابنه إسماعيل بنيا الكعبة على غرار البناء الذي قام به (بريام) في بناء طروادة، وكان يهدف من وراء ذلك إلى العلاقة بين العرب واليهود. يقول مارجليوث: «بدأ المسلمون في حوالي نهاية العصر الأموي يدعون وجود شعر جاهلي عربي، ولم يكتفوا بذلك حتى زعموا أنهم جمعوا الجزء الأعظم منه»[24] وقد سار طه حسين على هذا الرأي في نقده للشعر الجاهلي والثوابت وأشباه الثوابت في الأدب العربي، ونسب كل شيء للغرب كما تنسب البطولات والمفاخر للرجل الأبيض اليوم. وبذلك قدم هدماً لم يتم له البقاء، وقد يؤكد على صحة ما يقول ويجزم بصحته، إيماناً منه بقول المستشرقين على أنه من المسلمات التي لا يأتيها الباطل من أي زاوية. لذا أعطى مجالا واسعا للذين قاموا بالتصدي له في دراسته هذه، ووجدوا عليه من المآخذ ما حقق لهم الفوز على رأيه وسحب الكتاب من السوق الثقافية، كما أكدنا من قبل،لكن الكتاب كله لا يقوم على خطأ كامل، فحذف منه جزء وصدر في العام التالي (1926) ولا نقول أن الشعر الجاهلي ولا - حتى - الإسلامي أنه خال من النحل وأخطاء الذاكرة والتصحيف في النقل، لكن على كل حال يظل مرجعاً وتراثاً للأمة العربية والإسلامية في كل شؤون الثقافة العربية، ومنها الشواهد الدينية. وليس ذلك الرأي الذي أورده مرجليوث وطه حسين من بعده بالجديد، فقد كانت آراء النقاد العرب منذ القدم تشك في بعض هذا الشعر، أمثال ابن سلام وابن قتيبة[25]، وقال بأن الشعر أسبق من النثر عند العرب، وهذا ليس بالصحيح، فقد كان سجع الكهان أقدم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من الشعر، لكن القوافي والجرس الموسيقي وغنائية الشعر حفظته أكثر من حفظ النثر[26] ولا ينكر أحد من الدارسين للأدب الحديث، نثراً أو شعراً، أهمية ما قام به المستشرقون من توثيق وتحقيق على مناهج البحث الحديثة، ومدى الفائدة التي جناها الدارسون للأدب العربي والعالمي، سواء من العرب أو من غيرهم،وكما علمونا طريقة البحث الحديثة فإننا أعلم منهم - مهما كانت إجادتهم للغة العربية - بأدبنا وأسرار لغته، كما أنهم أدرى منا بلغاتهم عندما درسنا في جامعاتهم وتكلمنا لغاتهم، وقد أشرنا قبل قليل إلى ما ألتبس عليهم من البلاغة العربية. لذا نجد بعض النقاد الذين عاصروا طه حسين، ومنهم الدكتور أحمد ضيف الذي تخرج في السربون أيضاً سنة 1914م، ومزج بين الثقافتين، العربية الإسلامية والفرنسية، وكان من أشد المعارضين لمذهب (تين) الذي يتجاهل شخصية الأديب، وأثرها في أدبه[27]. وقد كان طه حسين من أشد المعجبين بمذهب تين النقدي، وقد بنى عليه الكثير من آرائه النقدية. وبجانب ما حاول طه حسين أن يهدمه في نقده الثقافي والأدبي على حد سواء، فإنه قدم بناء لا يستهان به في الحياة الثقافية الحديثة، خاصة في مؤلفاته الأخيرة بعد كتابه المذكور (في الأدب الجاهلي) وكانت نظرته للحياة نظرة شاملة لعدد من الوجوه، فعندما يدرس وينقد الأدب العباسي والأموي يدرسه بلغة عصره ويحاول تقريبه للحياة الثقافية المعاصرة، فيقول عن أبي نواس:

«لا تكاد تحس الإخلاص في مدح أبي نواس، وإنما هو شيء متكلف، تظهر فيه الصنعة، ويستخفي فيه الطبع. وقد تحسن هذه الصنعة حيناً، وقد تسوء حيناً آخر، وهي على كل حال ميالة إلى الإسراف والمبالغة، وقليل فيها التجديد، ويكثر فيها الاعتماد على القدماء، ومشاركة الشعراء في هذه الصفات الشائعة، التي كانوا يقدمونها إلى الخلفاء والوزراء، يستجدون بها المال. فانظر إلى هذه الأبيات التي يقول أبو نواس في مدح الخليفة الرشيد:

«وإلى أبي الأمناء هارون الذي   يحيا بصوب سمائه الحيوان
ملك تصور في القلوب مثاله   فكأنما لم يخل منه مكان»

فأما أول هذين البيتين فشائع مشترك المعنى، ولكن جماله لفظي. أما الثاني فلا يخلو من دقة ولا من جمال، ولكن انظر إلى ما يقوله بعد ذلك.

«هارون ألفنا ائتلاف مودة   مات لها الأحقاد والأضغان
في كل عام غزوة ووفادة   تنبت بين نواهما الأقران
حج وغزو مات بينهما الكرى   باليعملات شعارها الوخدان
يرمي بهن نياط كل تنوقة   في الله رحال بها طعان»

يقول: أفترى في هذا الكلام كله شيئاً قيماً، أو معنى طريفاً؟ أفتؤمن له بأكثر من الجمال اللفظي، يلقاك من حين إلى حين؟ ثم ألست تضع يدك على الصنعة؟. ويحلل طه حسين هذه المعاني المكررة في شعر أبي نواس ويقارن بينها في براعة الناقد المتذوق للنص الأدبي:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«وأخفت أهل الشرك حتى إنه   لتخافك النطف التي لم تخلق»

وقوله:

«حتى الذي في الرحم لم يك   لفؤاده من خوفه خفقان»

ألست ترى أنه أقل تكلفاً في اللفظ، وأكثر صفاء في الأسلوب، ومع ذلك فالمعنى في نفسه سخيف، لأنه محال، وقد لاحظ القدماء ذلك، واختلفوا فيه، فمنهم من أنكر على أبي نواس هذه الإحالة، ومنهم من أعجب بها»[28]، ولا شك في أن طه حسين قد أثرى الساحة الأدبية النقدية، وساهم مساهمة فعالة في إنشاء الأدب الحديث وتطوير اللغة

الفنية في كل المجالات، وقدم بناء نقدياً حرك به الماء الراكد، وأيقظ به الروح العربية شبه المعزولة في ذلك الزمن، ومن ثم استفاد النقد العربي من المدارس العالمية فيما يسمى اليوم بالمزج الثقافي والمد الفكري،فكما كانت أوروبا في العصور المظلمة تستفيد من الثقافة العربية الإسلامية، ومايزال الأدب العربي يمد جسوره بينه وبين الغرب،فإنه قد استفاد من آداب الغرب الحديثة اليوم.

وقد تعرضنا لمرجعية الدكتور طه حسين الثقافية النقدية، ووجدنا فكراً ثنائياً بين الثقافة العربية الإسلامية التي تعلمها على أيدي شيوخه من الكتاب في القرية (مغاغة) إحدى قرى المنية في صعيد مصر، ثم دراسته في الأزهر، وتأثره بالشيخ سيد حسين المرصفي. وطرف الثنائية، دراسته في باريس وتتلمذه على كبار الفلاسفة والمنظرين من المستشرقين وغير المستشرقين، وتأثره المباشر بالمستشرق الإيطالي (كارلو نالينو).

ولم يكن تأثير نالينو والكثير من المستشرقين الذين قدموا إلى مصر للتدريس في الجامعة المصرية مقصوراً على طه حسين، لكن طه حسين كان السهم الذي افترى عذرية الجمود الفكري في ذلك الزمن، على حد تعبير أحد الدارسين لفكره، سواء اتفق معه أو اختلف، لا يهم ذلك الاتفاق أو الاختلاف[29] وكثير هم الذين اختلفوا مع طه حسين، سواء من الناحية الفكرية بصفة عامة، أو من الناحية النقدية الفكرية، بشكل خاص.

3-2 العقاد:

يعتبر عباس محمود العقاد أحد أقطاب البحث والنقد الأدبي في بداية النهضة العربية. وكان له من الخصوم في المجال الأدبي بعض من الأدباء في مصر والوطن العربي، كما كان له أنصاره في الوطن العربي، وكان للمعارك النقدية التي دارت بينه وبين هؤلاء النقاد كبير الأثر في

نضج الأدب في تلك الفترة. ومن أبرز خصومه هؤلاء، الأديب الناقد (الرافعي) الذي كان يعاكسه في كل ما يكتب ويقول من شعر ونثر، ونكتفي بكلمة أحد المدافعين عنه ضد الرافعي في أحد مقالاته، ذلك هو الأديب التونسي الأستاذ محمد الحليوي، حيث يقول:

«أما العقاد فحسبك أن أبحاثه في الأدب ومقاييسه في النقد قد وجهت الأدب العربي بحق إلى وجهة جديدة وأماطت اللثام عن أصنام من خشب وجبابرة من طين، وحررت العقول من عبودية أمساخ الغيور وأحلاس القديم الذين قيدوا حركة الأدب وقتلوا فيه كل روح»(30).

ويتضح من كلمة الأستاذ الحليوي شدة إعجابه بالعقاد وتحامله على خصومه، وخاصة الرافعي الذي كان ضده في تجديده في النقد الأدبي الحديث. وكان تعليم العقاد تعليماً عربياً تقليدياً في بدايته، لكنه لم يقف عند تعليمه المتواضع الذي لم يتعد المرحلة الابتدائية، لكنه بنى نفسه بنفسه، من خلال القراءة الحرة والاستيعاب الفطري، وطعم ثقافته العربية بالثقافات الغربية الوافدة على البلاد في تلك الأيام. ولم يطب للبعض من أرباب القلم في ذلك الوقت منهج العقاد هذا، بل رأوا فيه خروجاً على النمط العربي المتوارث من القرن الخامس الهجري، وكان يمثل هذا التيار مجموعة من المحافظين، عقب الحرب العالمية الأولى، مثل المازني والمنفلوطي والرافعي الذي أنكر على العقاد الشاعرية والنقد، كما ذكرنا قبل قليل، وتحولت هذه النقاشات إلى خصومات تعدت طورها لتتحول إلى شخصية. والحقيقة أن هذه الخصومات كانت بين القديم والجديد. القديم الذي تمثله مدرسة السجع والبديع، عند المنفلوطي والرافعي. وكان هجوم طه حسين على شعر أحمد شوقي قد فتح الباب للمس من قيم الشيوخ التي كانت محصنة لا تمس - بأي حال من الأحوال - ومنها ظهرت مدرسة الجديد، التي يمثلها طه حسين والعقاد والمازني. إن هذا

الانقلاب الخطير في المفهوم النقدي كان إيذانا بظهور تيار جديد مدعوم بالثقافة الأوروبية الحديثة، وأن تطوراً جديداً قد استأذن بالدخول إلى الساحة العربية. وكان لظهور المدرسة الجديدة أثر قوي في الهجوم على القديم، هجوماً تصحيحياً، وليس هجوماً للقضاء عليه كما يتصور البعض من الدارسين. يقول علي مصطفى عمر: «ولم يكتف العقاد بخصومته مع شوقي، لكنه أدار معركة أخرى مع الرافعي مما جعل الأخير ينكر أدبه في رده عليه، ويرفض شعره ونثره»[31]. إن الفكر النقدي الجديد الذي ظهر به الرواد على مجتمع ورث الثقافة النقدية القديمة، ولا يريد أن يغير منها شيئا قد سبب الملل من النهج القديم القائم على السجع والبديع، في الوقت الذي تطور فيه المفهوم النقدي بشكل خاص والأدبي بشكل عام.ويشهد على ركاكة ذلك الأسلوب وتكلفه ما ذكره طه حسين حيث أورد رسالة بعث بها الرافعي إليه على صفحات جريدة السياسة، قال عنها طه حسين: «إن أسلوبها لا يعجبنا، لأنه مضى عليه أكثر من تسعة قرون، وأنه لم يعد ملائما للذوق الأدبي في العصر الحديث ومع القرن العشرين وذلك بسبب تغير الظروف والمفاهيم في العالم العربي بعامة ومصر بخاصة»[32]. ولم يكن العقاد من المتطرفين في النقد الحديث، الذين أنكروا القديم جملة وتفصيلاً، كما فعل سلامة موسى في إنكاره لكل شيء جديد على الإطلاق وأن الأدب العربي القديم لا يصلح في هذا الزمان (القرن العشرين). إلا إنه اشتهر بحدة أسلوبه في النقد، وفي الرد على خصومه، وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية التي سببت الكثير من المتاعب، ومنها ظهور الرقابة التي كبلت الأديب وقيدت حريته في التعبير عما يجيش في نفسه، تراجع النقد وظهرت طبقة من النقاد المستفيدين، لكن شخصاً مثل العقاد لم يتنازل عن مبادئه النقدية، فظل يكافح ويناضل في سبيل قناعته بما يقول، بالرغم من أنه تعرض.للكثير من

المصاعب، ولم يجامل في نقده أو يحابي أحداً من المقربين أو المبعدين عن السياسة.

«.... أعني أن العقاد والمازني وهيكل ثاروا على مدرسة الشيوخ من الأدباء، واتجه الجيل الجديد إلى أدب جديد يخاطب الجمهور وعواطفه ولا يخضعون في أعمالهم إلى سلطان أو حاكم، ولا يهمهم إرضاء ملك ولا أمير. وكان هدفهم في المقام الأول يرمي إلى إرضاء الشعب، فعاشوا له ومن أجله فأحبهم الشعب، والتف الجمهور من حولهم»[32].

ولم يكن هذا الحب والالتفاف قد جاء من فراغ، في تلك الظروف البالغة الصعوبة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية وما جرته على العالم من ويلات يعاني البعض منها إلى الآن، لكن جاء من الأسلوب الذي عالج به هؤلاء النقاد نقدهم ولمسوا به مشاعر القراء ونفسياتهم. وقد ذكر طه حسين مدى تأثر العقاد والمازني بالدراسات النفسية واستفادتهما منها، وأنهما يعنيان بالشاعر أكثر من شعره. كما أن العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري، قد تأثروا بالمدرسة النقدية الإنجليزية وزعيمها (هازلت Hazlet) المتوفى، سنة 1830م. والحقيقة التي لا مراء فيها أن هذه المدرسة قد تأثرت بالأدب العربي في نشأتها وتطورها، وخاصة الشعر العباسي، وتأثر شعراؤها بالشعراء العباسيين، مثل المتنبي والشريف الرضي وابن الرومي، إضافة إلى شعر وفلسفة أبي العلاء المعري. وبالرغم من أن هذه المدرسة في الأدب الإنجليزي إلا أنها كانت تعتمد على كتاب (الكنز الذهبي The golden Treasure) لبلجريف، وما في هذا الكتاب من الشعر الغنائي الوجداني الذي أثر في الكثير من شعرائها، وقد ترجم المازني قدراً كبيراً من قصائد أولئك الشعراء ونشرها في الجزء الثاني من ديوانه[34]. وكان لظهور العقاد وزملاؤه الذين تأثروا في دراستهم للأدب الإنجليزي، كثقافة ذاتية قام بها العقاد من تلقاء

نفسه، ولم يكمل دراسته العالية في المدارس الثانوية ولا الجامعة، إلا أنه استطاع أن يبني ثقافة عصامية من القراءة الواعية في المصادر الأجنبية بعد أن أسس نفسه تأسيسا عربياً خالصاً. واستطاع من خلال ذلك أن يبني أدباً حديثاً، ونقداً يختلف عن نقد من سبقه من الأدباء والنقاد بصفة خاصة.

يذكر في كتابه (شعراء مصر وبيئاتهم) مدى تأثر هذه المدرسة الحديثة بالأدب الإنجليزي، بينما المدرسة التي سبقتهم كانت متأثرة بالأدب الفرنسي «وأما الروح فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث،فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر، وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزي فوق فائدتها من الشعر والفنون وأغراض الكتابة الأخرى، ولا أخطئ إذا قلت أن «هازلت» هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد لأنه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد.......»[35] والمعروف أن هذه المدرسة قد أنجبت كبار الشعراء والنقاد العالميين، من أمثال كار ليل، وجون استيوارت ميل، وشيلي، وبيرون، ووردزورث. وكان من شدة تأثير هذه المدرسة النقدية على العقاد ومن نهج نهجه من النقاد والشعراء المبدعين إبداعاً جديداً، شدة الهجوم على أحمد شوقي، وداعية في الوقت نفسه إلى تقويض المذاهب النقدية القديمة واستبدالها بمذاهب جديدة مواكبة للنقد الحديث والدعوة لإبداع حديث في الشعر والنثر. وكانت بداية العقاد النقدية منذ سنة 1908 وكان نقداً تطبيقياً على مذهب المدرسة التي تأثر بها باعتزاز شديد، حتى أنه كان يراجع بعض المقالات النقدية في الصحف

والمجلات ويعيد فيها النظر، ويذكر أنها تعيش في ذهنه زمناً طويلاً قبل أن يخرجها للقراء، فلا تخرج إلا ناضجة. ويتضح اعتزاز العقاد بنفسه في الكثير من مقالاته ومؤلفاته، إضافة إلى الفظاظة التي عرف بها في نقده، والألقاب التي كان يطلقها على منقوديه، مثل نعته للشاعر عبد الرحمن شكري، بقوله (صنم الألاعيب) في كتابه المشهور (الديوان) الذي ألفه بالاشتراك مع المازني، ولو أن المقالة كانت للمازني، إلا أنه راض عنها.

وبالرغم من أن العقاد بدأ حياته النقدية على المذاهب والمدارس الحديثة إلا أنه بقي إلى حد ما رهين الثقافة العربية التقليدية، مع تطعيم قليل من الثقافة الحديثة. ففي كتابه الأول (خلاصة اليومية) تحدث عن الشعر والشاعر والتشبيه واللفظ والجمال والجلال والكاتب والشاعر.... وما إلى ذلك من الفنون الكتابية والنظمية، ويعتبر هذا المنهج منهج البداية النقدية في مذهب العقاد الذي تشكل فيما بعد، ولا يعتبر من العيوب التي يعاب عليها الناقد الذي يجمع بين ثقافتين فأكثر، فقد عالج الكثير من الموضوعات بأسلوب متحد البناء، ولم يبن موضوعاً على حساب موضوع آخر، أو يهمل ثقافة على حساب الثقافة الأخرى[36]. ويذكر الأستاذ محمد خليفة التونسي، أن العقاد يهتم بالظواهر الكونية، ويبني عليها مقاييس الفنون والآداب وأن القصيدة وحدة واحدة لا تتجزأ، وينبغي أن ينظر إليها ككل، لا مجزأة بيتاً، بيتاً[37]. ويجد الدارس لأدب العقاد بصفة عامة ولنقده بصفة خاصة مذاقا خاصا بالرغم مما فيه من حدة وشدة، كما هو تقيده بأصول النقد العربي القديم وتطويره لذلك النقد بخلق صلة بين القديم والجديد على أسس نقدية جادة ذات مرجعية عربية غربية، وغربية عربية في الوقت نفسه. فحديثه عن وحدة القصيدة لم يكن ذلك الحديث الجديد ولا المنكر للتراث العربي، بل هو تجديد له، فقد تحدث في هذا الموضوع كبار النقاد العرب، مثل ابن رشيق في العمدة والحاتمي في زهر الآداب. حيث يرون أن القصيدة مثلها مثل الإنسان لا يكتمل إلا

بوجود كل عضو فيه سليم يكمل عمل العضو الآخر[38]. ولم يقف العقاد عند هذا التقليد في أقوال النقاد القدماء، لكنه تجاوزه إلى التجديد في الفكرة بما يتلاءم والعصر الذي يدرس فيه الشعر والنثر برؤية فنية جديدة. لذا وقف يدافع عن رأيه في معاكسة نظرية العرب القائلة «بأن أعذب الشعر أكذبه» والكذب - هنا - يتخذ معنى المبالغة، ولا يفوتنا أن نذكر مبالغة عمرو بن كلثوم الذي حولته إلى شخصية أحيطت بالأساطير، وجعلته أقرب إلى أبطال القصص منه إلى أشخاص التاريخ، وإن كان وجد حقا،كما يقول طه حسين في كتابه (في الأدب الجاهلي) فمبالغته في أنهم ملأوا البر، وأن البحر ملأوه بالسفن، قول فيه الكثير من المبالغة التي أعجب بها القدماء، على ما فيها من الكذب المبالغ فيه.والعقاد يرى أن هذه المبالغات في الشعر تحط من فكر قائلها. ومخالفة العقاد لهذه النظرية من شأنه أن يثير الكثير من حفيظة المحافظين الذين يرون الخروج على العرف خروجا على القانون الكوني المتوارث، ويجد أنها خليقة بأن تقل إذا ما انتشرت المعرفة وعنيت الأمة بالوقوف على الحقائق والاهتمام بالجوهر[39]. وهذا الرأي الذي طرحه العقاد هو الرأي الذي ظهر في النقد الأدبي في هذه الفترة وثار حوله الجدل، كقضية الشكل والمضمون، والابتعاد عن الزخرفة اللفظية التي انتهى زمنها بحلول النقد الحديث في عهد النهضة الأدبية والتجديد في الأدب العربي ونفض الجمود الفكري وتطوير الصنعة اللفظية.

كما يرى العقاد شدة الفرق، بل الاختلاف الكلي بين ما هو جميل وما هو جليل. فالجميل - في نظره - ما بعث على الاغتباط، كالربيع والصباح والشباب والمناظر الرائعة.

والجليل ما حرك فيها الوحشة وحجب عنها رونق الحياة، كالشتاء والليل والهرم والقفار المخيفة[40]. ومن خلال قراءة فكر العقاد النقدي

لمثل هذا التحليل يجعل الدارس له يقف عند عدد من النقاط المقنعة من داخل النص الأدبي (شعرا كان أم نثرا) فبيت واحد من الشعر، أو قصيدة ينطبق عليها ما يذكره في نقده الفني وتنظيره العلمي، فقصيدة أبي تمام مثلا في الربيع، وقوله:

«أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلما»

تزخر في داخلها بالجمال الفني، لفظا ومعنى يبث في النفس البهجة والطمأنينة، وبما يشيع من روح التفاؤل. بينما نجد بيت الأعشى، في معلقته التي مطلعها:

«ودع هريرة إن الركب مرتحل فهل تطيق وداعا أيها الرجل»

وقوله:

«وبلدة مثل ظهر الترس موحشة للجن في الليل في حافاتها زجل»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وما البلدة إلا منفوحة، في منطقة اليمامة، ديار الأعشى. والفرق بين البيتين واضح في غبطة الأول ووحشة الثاني. ويستشهد العقاد على ذلك بشعر حافظ إبراهيم، حيث يرى جلاله معجباً، كما أعجب بموسيقيته. ويرى أنه يعتمد على متانة التركيب في تعبيره أكثر من اعتماده على الابتداع[41].

وتعتبر دراسات العقاد النقدية مزيجاً بين العربية التقليدية والدراسات الغربية الحديثة، فهو يتعامل مع النص العربي من داخل النص نفسه، وينقده بالطرق الحديثة في الدراسات الغربية الجديدة في النقد، وقد ألمحنا في بداية الحديث إلى تأثره بالمدرسة الإنجليزية التي تزعم نقدها هازلت وكبار الشعراء والنقاد في بداية القرن التاسع عشر الميلادي في أوروبا، ثم تبعتها الدراسات النقدية اللغوية في بنية النص من الداخل،

في دراسات دي سوسير، ومن ثم مدرسة لندن وبراغ، اللتان اتخذتا من بنية النص الداخلية دراسة لظاهره (البنية الداخلية Deep structure) البعيدة عن زخرفة اللفظ على حساب المعنى،في الدراسات النقدية فيما بعد.

ومذهب العقاد في النقد مذهب التجديد والتحديث، مع الاحتفاظ بالصورة الذهنية السهلة التي تترك أثرها في نفس المتلقي، وهذه السهولة لا تعني أن الأدب في متناول كل إنسان، فالكلمة السهلة تخزن في داخلها معان بعيدة، وهذا ما أشرنا إليه في بداية الحديث، ففي دعوته لسمو الأدب يضمنها دعوته لبلوغ الأساليب السهلة مرتبة الجمال، وعلى الأديب أن يعتمد على الصور الخيالية والمعاني الذهنية، إذ هي الأصل في جمال الأساليب في الآداب والفنون. ويستشهد على ذلك بأبيات من قصيدة لكثير عزة، يقول فيها:

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسّح بالأركان من هو ماسح

وشدت على حدب المطايا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

يقول العقاد في نقده ودراسته لهذه الأبيات، أنها قد حفلت بتلك الصور التي تتوارد على الخيال كما تتوارد المناظر للعين في الصور المتحركة[42].

ولم يكن فكر العقاد النقدي منصباً على دراسة النصوص الشعرية والنثرية التي توافرت له، من القديم والحديث، فحسب، بل تجاوزها إلى دراسة الفكر الإنشائي بعامة، كالفصل بين الجمل التعبيرية وما وراءها من تفكير الكاتب المبدع، ومدى قياس تفكيره في لحظات الإبداع، فهو يرى إن هذه الفواصل خاصية من خواص التفكير، قبل أن تكون خاصة من

خواص حروف العطف وصلات الألفاظ، ويستدل على ذلك بشواهدها الكثيرة في كلام العرب، وفي الكثير من الكلام الفصيح، بل في القرآن الكريم، ثم يضيف، أن هذه الخاصة على ذلك ليست من خواص الأسلوب الإفرنجي وحده، كما توهم بعضهم، وإن كانت فيه أكثر[43].

ومع صحة ما ذكره العقاد في نصه هذا، إلا أن لنا بعض التحفظ على كلامه، فالكثير من مصنفات العرب لم تحفل بهذا اللون من علامات الترقيم في النظام الكتابي،ولم يعط الطالب أهمية لها في مراحله الدراسية الأولى، ولم يهتم الكتاب بها ولم يعطوها العناية التي حظيت بها عند الكتاب في اللغات الأخرى، أو كما أهتم بها اللفظ القرآني الكريم.

وتحدث العقاد عن ملكة التصوير، وذكر أنها طبيعة في النفس الفنية، فهي عند الشاعر كما هي عند المصور، وكما هي عند الموسيقي، إلا أنها تختلف عند كل منهم من ناحية (الحاسة) التي تبلغها رسالة الجمال، والوسيلة التي تعبر بها عما يخامرها من إلهاماته وخواطره، فالشاعر لا يخلو من ملكة الألوان والأشكال والفطنة إلى الحركات والأنغام، وخير مثال لذلك هو ابن الرومي، فهو أعظم شعراء العرب جميعاً في ملكة التصوير، وهي وملكة الشعر عنده متقاربتان جداً، ومثل هذا الذي يقال في الشاعر يقال في المصور والموسيقي[44].

والعقاد في نظرته - هذه - يطبق نظرية الفنون الكلية، التي فحواها أن الفنون كتلة واحدة والفكرة منها واحدة يتناولها كل فنان بطريقته وأسلوبه. فالمصور يصورها بأسلوب التصوير، والشاعر يصوغها في لوحة ذهنية، والرسام يجسدها في لوحة فنية مرئية، والروائي يسردها في جمل تعبيرية.

ويورد العقاد موازنة بين الكاتب والمنشئ، ويميز الكاتب عن المنشئ

بأن له نفسا شاعرة مدركة، وأن آثاره لو ترجمت إلى لغة أخرى أو صيغت في غير بلاغتها الأولى لا تفقد حيويتها وقوتها، ولن يتوفر ذلك للمنشئ. ويضرب مثالا على ذلك بالمنفلوطي، فالمنفلوطي منشئ يعتمد في أسلوبه على البلاغة، وما فيها من مجازات واستعارات وتورية، لو ترجمت إلى لغات أخرى لاختلفت في معانيها ومراميها، في بلاغة اللغة الأخرى. ويرى العقاد في أسلوبه ليونة ورخاوة، لكنه يرى أنه من الكتاب القلائل الذين أدخلوا – المعنى والقصد في النثر العربي –[45]. ونرى أن احتفال المنفلوطي بالمعنى قد أفسد عليه الفكرة التي يعالجها، لذلك جاءت نصوصه سطحية في فكرتها، قريبة من الخطب الإصلاحية. ويكفي ما نقرأ له في النظرات والعبرات، من المواعظ والعبر، يقول في إحدى مقطوعاته في النظرات:

- «سأكون في هذه المرة شاعراً بلا قافية ولا بحر، لأنني أريد أن أخاطب القلب وجهاً لوجه، ولا سبيل إلى ذلك إلا سبيل الشعر.

إن البذور تلقى في الأرض فلا تنبت إلا إذا حرث الحارث تربتها، وجعل عاليها سافلها، كذلك القلب لا تبلغ منه العظة إلا إذا داخلته، وتخللت أجزاءه، وبلغت سويداءه، ولا محراث للقلب غير الشعر.

أيها الرجل السعيد: كن رحيما، أشعر قلبك الرحمة، ليكن قلبك الرحمة بعينها.

ستقول: إني غير سعيد، لأن بين جنبي قلبا يلم به من الهم ما يلم بغيره من القلوب، اجل. فليكن ذلك كذلك، ولكن أطعم الجائع واكس العاري، وعز المحزون، وفرج كربة المكروب، يكن لك من هذا المجموع البائس خير عزاء يعزيك عن همومك وأحزانك، ولا تعجب أن يأتيك النور من السواد الحالك، فالبدر لا يطلع إلا إذا شق رداء الليل، والفجر لا يدرج إلا إذا مهد الظلام.

لقد بليت اللذات كلها... ورثت حبالها. وأصبحت أثقل على النفس من الحديث المعاد... ولم يبق ما يعزي الإنسان عنها إلا لذة واحدة: هي لذة الإحسان[46].

إن هذا الأسلوب الوجداني على سطحيته ومباشرته يحمل في داخله الكثير من المعاني السامية، وقد تتلمذ عليه الكثير من الكتاب في بداية حياتهم الكتابية، لكن - بالفعل - هو أسلوب مباشر فج. وقد لاحظ العقاد ذلك وأشار إليه، ودعا من قبل ذلك إلى الأسلوب الجزل الحديث القريب من النفس، لكن ليس على هذا النمط الكتابي الذي يتخذه المنفلوطي ومن حذا حذوه من كتاب ذلك الزمان.

والعقاد من النقاد الذين يعالجون دراسة الشخصية من المنظور النفسي، وقد توهم البعض أنه يسير على خطى من يدرسون الشخصية من خلال علم النفس الأدبي، كما هي الحال عند الدكتور مصطفى سويف، وحامد عبدالقادر، والدكتور عبد المجيد سيد منصور، أو الدكتور عبد العلي الجسماني، وغيرهم الكثير، بل إنه متأثر بالرومانتيكيين من النقاد الإنجليز، كما أشرنا إلى ذلك في بداية الحديث عن مذهبه النقدي، كالتشاؤم الذي تأثر فيه بهاردي و وليام هازلت في كتابه (روح العصر The spirit of the Age) الذي أثر فيه من ناحية التحليل النفسي، خاصة في دراسته لشخصية الشاعر ابن الرومي، فقد أقام هذه الدراسة على التحليل النفسي وليس على النظرية النفسية. وقد استفاد العقاد من كل المناهج النقدية والعلمية البحتة، فقد اعتمد في الكثير من دراساته على التاريخ، وعلم وظائف الأعضاء.كما هو واضح في دراسته لكل شخصية من شخصيات العبقريات[47]. مع أننا قد لا نتفق معه في بعض ما ذكره عن بعض الخصائص الجسمية والعقلية لبعض الشخصيات، معتمدا في ذلك على التحليل النفسي للأديب، أو الشخصية بشكل عام.

ونستطيع أن نوجز منهج العقاد النقدي على ضوء النصوص النقدية والدراسات التحليلية والدراسات التي قام بها الكثير من الدارسين لأدب العقاد بصفة عامة ونقده بصفة خاصة:

1 - يجب أن يقوم النقد على النظرة الشاملة للكون والإنسانية والطبيعة، كوحدة القصيدة على أنها بنية حية متكاملة، وأن الشاعر جزء من هذا الكون بكل تبعاته.

2 - يخالف رأي كل من هيكل وأحمد ضيف في مسألة الأدب القومي، ويرفض القومية والاشتراكية في الأدب، ويرى أنه ملك الأمم كلها، كأدب عالمي إنساني.

3 - الشعر قيمة إنسانية وليس قيمة لسانية، يعني إمكانية ترجمة الشعر لكل لغة.

4 - يجب أن يدرس الأديب دراسة نفسية للوقوف على فنه من خلال شخصيته، وما يحيط بها من كل جانب من جوانب الحياة. وطبق هذا القول على ابن الرومي: حياته من شعره.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

5 - المذهب الواقعي خير المذاهب في التصوير الأدبي، لذاك يهتم العقاد بالدقة كما أهتم بها هازلت من قبل. والصدق في التعبير والحكمة في القول والتزام الحقيقة.

6 - ينعى العقاد على الأدباء المبالغة في المستكره من القول. كما يرفض الوصف الحسي الذي يدعو إليه أصحاب الواقعية المتحجرة، كما هو عند موباسان، وينكر الأدب المكشوف، كما هو عند أصحاب الواقعية الطبيعية، كما هو عند إميل زولا ومن سار على مدرسته إلى اليوم.

7 - يدعو إلى سمو الأدب وقوته وتأثيره في المتلقي، والبعد عن الزخرفة اللفظية.

8 - يفرق بين الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي، فالأول لغة العقل والثاني لغة العاطفة.
9 - يشترط في الأديب أن يكون مهذب النفس، سليم الذوق، واسع الثقافة.

هذه بعض النقاط التي أوردناها بعد دراسة النص النقدي عند العقاد، ذلك العملاق الذي كثرت الدراسات عنه وعن أدبه ونقده.

3-3 الدكتور محمد مندور:

يقول البعض، إن النقد توقف بعد مندور، ونخالفهم الرأي، فلو أن محمد مندور كان يكتب النقد لنفسه لوافقناهم على هذا الرأي، لكنني - شخصياً - لا أوافق على الرأي القائل بالتعقيم الفكري، كقولهم «أحسن بيت قالته العرب، أو أشعر الشعراء» إن هذه المقولات العقيمة في فكرها ورؤيتها تنظر إلى الحياة على أنها نمط واحد لا يتغير بتغير الزمن، ومعنى ذلك القول ومثله يعني أننا توقفنا عند حد معين من التكرار الذاتي لم نستطع تجاوزه، أو قل السير على منهجه. وظهور محمد مندور يشكل لبنة من ضمن لبنات ظهرت في العالم العربي ونورت سبيل النقد والفكر في وقت تغلب التقليدية والتبعية الجامدة على صنعة الأدب فيه، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ظهور التيارات التي تنكر التراث العربي جملة وتفصيلاً، وتدعو للأخذ بالجديد وترك القديم، على مذهب الحداثة التي تنكر كل جديد مهما كان نوعه وشكله، حتى الدين والموروث الأممي.فقد ظهرت مدرسة الديوان التي تزعمها العقاد والمازني وعبدالرحمن شكري، وعدلت من مسار النقد الأدبي القائم على المجاملات والمدائح الشعرية الخاوية،وقال العقاد: إن مدرستهم قامت على دعامتين أساسيتين:

الأولى، الخروج من القومية الضيقة إلى العالمية الرحبة. والثانية، نبذ الاشتراكية المتحجرة العقيمة[48]. ولم يكن العقاد وغيره، في المدرسة

http://Archivebeta.Sakhrit.com ARCHIVE

المذكورة وغيرها من المدارس النقدية في بداية النهضة قد أدركوا كل ما يمكن أن يقال في النقد الأدبي الحديث. وتعتبر الدراسات التي قام بها محمد مندور من الأهمية بمكان، سواء منها ما كان في المجال التاريخي الأدبي، مثل دراسته القيمة «النقد المنهجي عند العرب» أو ما قام به من الترجمات عن اللغات الأخرى، مثل (منهج البحث في الأدب واللغة) وكانت ثقافة مندور عربية في بدايتها، ثم طعمها بالثقافة الفرنسية، من خلال دراسته في باريس، وكان يحمل فكراً نقدياً يختلف عن فكر مدرسة العقاد حيناً ويتفق معها في بعض الأحيان، ويرى أن الناقد يجب أن يكون ذا حس مرهف لما يقرأ وينقد،وفي نقده لمدرسة العقاد يؤكد أن الرأي الذي ذكرناه للعقاد قبل قليل وهو يتكلم باسم المدرسة وروادها، أن هذا الرأي خاص بالعقاد ولا يمثل المدرسة الحديثة ومنهجها في النقد الحديث،وأن الدعوة للقومية والاشتراكية، التي يقول العقاد أن مدرستهم صححت الخطأين في مفهوم القومية والاشتراكية، يعقب مندور على ذلك بقوله: أن ذلك من الخصائص الطارئة على هذه المدرسة، وأنها لم تتسم به في أول نشأتها[49]، وبالرغم من أنه من دعاة الأدب العالمي المنفتح والتنويري، إلا أنه يعارض هذه الآراء بشيء من الشدة والتحامل على المدرسة وأصحابها. وقد أنكر بعض الدارسين عليه هذا الرأي الذي لا يجب أن يصدر من أستاذ في النقد الحديث، المنطلق من القاعدة التراثية في الأدب ونقده. «ومع ملاحظتنا لتحامل مندور على العقاد وزميليه، فإنا نقول ما ذكرناه من قبل، من أن العقاد كان يدعو للنظرة الشاملة لظواهر الكون في كتابه (خلاصة اليومية) الذي ظهر في عام 1912. وهذه النظرة الشاملة تحمل في طياتها تلك الإنسانية أو القومية العامة التي أنكرها عليه مندور، ثم إن العقاد وزميله المازني، ذكرا في مقدمة الديوان أن مذهبهما مذهب إنساني مصري عربي، ومما فسرا به إنسانيته هذه، قولهما إنه كذلك لأنه مظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة. ونقول بعد ذلك:

أليس في كل هذا ما يفهم منه الدعوة القديمة عند هذه المدرسة للقومية العامة. ثم الذي تكون نظرته عامة هكذا ،أليس خليقاً بأن تكون نظرته اشتراكية أيضاً»[50] ويتضح من دراسته للنقد المنهجي عند العرب، دقته في الدراسة وحسه الفني في المعالجة النقدية وتمكنه من المنهج النقدي الحديث على الأسس العلمية التي تعلمها في الغرب. يقول في منهج البحث:

«والناظر إلى المعنى الذي يقصد إليه من النقد الأدبي، سواء عندنا أو عند الأوروبيين لا يكاد يتبين حدوده على وجه دقيق. وعلة ذلك فيما يظهر فساد المنهج الذي نحدد به الأشياء،ولقد كان في سيطرة أر سطو على العقل البشري قروناً طويلة، ما ثبت في النفوس تلك النزعة التقريرية، التي تستند إلى أصول المنطق فتتخذ من التقسيم أساسا للمعرفة. وهذا هو مصدر ما يثار من مشاكل حول النقد[51]. إن هذا النص النقدي الذي مهد به مندور للدخول في دراسته للنقد المنهجي عند العرب يكشف لنا عن سعة مدارك الناقد، ومصداقية الفن النقدي في نقد ما تعارف عليه الأوائل من معرفة للنقد على مسلمات القول، فاللغة في منهج مندور لا تعني الفكر، وليس كل من يجيد لغة يستطيع التعامل مع الفكر الذي اتخذه أصحابها في النهضة الفكرية،فهو يؤكد على أن الحملة الفرنسية على مصر قد أثرت في المصريين واضطر البعض منهم إلى تعلم لغة المستعمر، كنوع من الضرورة التي استدعاها الوضع السياسي،إضافة إلى المظاهر الاجتماعية، فقد دخل مصر- بعد افتتاح قناة السويس- الكثير من التجار ورجال الإدارة الفرنسيين، وأتقن اللغة الكثير من المثقفين والشعراء، مثل أحمد شوقي وإسماعيل صبري وغيرهما. ويضيف، أن الحياة الروحية والثقافية لم تتغير، على الرغم من ذلك تغيراً يذكر. ويشبه اتصال المصريين بالثقافة الأوروبية باتصال العباسيين بالثقافة الإغريقية، فالذي استطاع المصريون أخذه لم يتعد التفكير

الأوروبي، أما الأدب وغيره من الفنون فذلك ما لم يستطع المصريون أخذه[52]. إن هذه الآراء التي طرحها مندور، بكل جرأة وموضوعية، لم تعجب البعض من الدارسين،واعتمدوا على التجديد الذي قامت به مدرسة الديوان، وتأثر العقاد والمازني بالمدرسة الإنجليزية التي تحدثنا عنها في الصفحات الماضية، وتؤكد زينب عبد العزيز العمري على تأثر المدارس النقدية العربية بالثقافة الغربية، كمدرسة الديوان وأبولو وشعراء المهجر جسدا وروحاً،تقول: «وهل كانوا بمستطيعين أن ينفصلوا عن هذا التراث الذي انفتحت عليه حواسهم جميعا بالمقارنة لما ورثوه من تركة ذميمة من أدب التقليد والجمود»[53] ومع الدقة النقدية التي عرف بها محمد مندور في نقده ودراساته الأدبية، إضافة إلى إلمامه بالنقد الغربي الحديث، إلا أنه يغلب الجانب التقليدي في دراسة النص التراثي أكثر من الجانب الحديث، ولا يعد ذلك عيباً من العيوب النقدية التي وقع فيها الكثير من النقاد العرب وغير العرب،بينما يختلف منهجه عن منهج غيره من نقاد زمانه الذين اتخذوا من المدرسة الحديثة علم هداية لهم. فمندور ينطلق من المنهج النقدي عند العرب من النص النقدي نفسه بدون التنظير الفكري الخاص، فقد درس النقد المنهجي عند النقاد العرب منذ ابن سلام وابن قتيبة، وفصل المراحل النقدية والشرط النقدي في دراساتهما للأدب واللغة،وقال عن كل منهما ،على أنه صاحب نقد وتاريخ أدبي، والمنهج الذي اتبعه الناقد في نقده من المنظورين، التاريخي والأدبي النقدي، ونجد تقنين ابن سلام للزمان والمكان والفن الشعري علامة بارزة في الفن النقدي العربي في العصور المبكرة في تاريخ النقد العربي وغير العربي في ذلك الزمن، حيث أصبح ابن سلام المرجع الأول في الدراسات النقدية إلى يومنا هذا. ويقول مندور: «إذا كان النقد قد أخذ يستخدم علوم اللغة المختلفة لتوضيح أحكامه وتعليلها، وذلك عندما تكونت تلك العلوم، فهو بدوره قد اتخذ أساساً من أسس التاريخ الأدبي، بل كان أسلسه الجوهري، في

أول كتاب ألف في تاريخ الأدب العربي وهو (طبقات الشعراء) لابن سلام الجمحي(ت 232) وذلك لما هو واضح في منهج تبويبه للأدب من اتخاذ أحكام النقد فيصلاً في النهاية[54]. وليس هناك من دارس للأدب في العالم العربي لم يدرس كتاب ابن سلام، الذي قام على ثلاثة محاور رئيسة، (الزمان والمكان والفن) فمن حيث الزمان، قسم ابن سلام الشعراء إلى قسمين، الشعراء في العصر الجاهلي والشعراء في العصر الإسلامي، وهذا التقسيم كان بحكم الضرورة الحتمية في دراسة الشعر في كل من العصرين. وكلنا نعرف ما أحدثه ظهور الإسلام في حياة العرب، تبعا للسلوك واللفظ اللغوي، وبين هذين الفريقين فريق ثالث، وهم المخضرمون، وقد تغير اللفظ والمنهج الشعري، في شعر كل منهما قبل وبعد الإسلام، ولم تغب هذه الجزئيات الكبيرة منها والصغيرة عن دراسة مندور النقدية، ولا عن ابن سلام من قبله، فهو يقول: «...... وهذا تقسيم لم يكن منه مفر، لأن الأمر لا يقف عند مجرد سير الزمان، بل يعدوه إلى مضمونه،وقد جاء الإسلام فأحدث في حياة العرب ثورة روحية ومادية كانت لها آثارها البعيدة في كل مظاهر نشاطهم، وإذن فاتخاذ الزمن أساسا للتقسيم أمر لم يكن منه بد، بل إن في ألفاظ ابن سلام نفسه ما يدل على أنه لم يقصد إلى هذا التقسيم ولم يفكر فيه، بل أملته طبائع الأشياء، وإنما كان تفكيره منصرفا إلى توزيع شعراء العهدين في طبقات تبعا لجودة شعرهم وكثرته»[55] وما كان اهتمام ابن سلام بالمكان يقل عن اهتمامه بالزمان، فقد وجد - كما يقول مندور - أن هناك شعراء لم يصبحوا شعراء للعرب بل ظلوا على النمط الجاهلي، كل يعبر عن قريته (مكانه) في مكة والمدينة والبحرين. وإذا كانت المفاضلة قد تمت حسب المعيار الزمني، فإن مفاضلة هؤلاء تمت حسب المعيار المكاني، فهاهو حسان بن ثابت أشعر الشعراء في المدينة المنورة، وعبد الله بن الزبعرى أشعر شعراء مكة وأبرعهم، وهكذا[56]. وإذا كان ابن سلام قد وضع كتابه (طبقات

الشعراء) بذوق سليم نتيجة لحسه الفني، فإن محمد مندور قد درس هذا الكتاب بحس لا يقل فنية عن ابن سلام نفسه، فتخريجاته للفن الشعري عند هؤلاء الشعراء من خلال منهج ابن سلام يدل على ما يتمتع به من النظر الثاقب في الدراسة الفنية، فقد يعود الدارس لهذا الفن النقدي إلى ما صنفه ابن سلام حول شعراء الأقاليم، أو ما يسميهم مندور بالإقليميين، ويجد أصحاب المراثي، من أمثال الخنساء ومتمم بن نويرة وأعشى باهلة وكعب بن سعد الغنوي. ولم تغب الفكرة الرئيسة عن مندور في تشريح الفن الذي ذكره ابن سلام في دراسته لفن الرثاء ذكراً عابراً. فقد أصله مندور في دراسته النقدية لهذا الكتاب. وإن من يعود إلى مراثي متمم بن نويرة الذي قتل أخاه مالك بن نويرة في معركة اليمامة، عندما ارتد عن الإسلام وحارب المسلمين في صفوف مسيلمة الكذاب، يجد الوجد والأسى على قتله، قال عمر بن الخطاب: «والله ما عزاني أحد في أخي زيد بن الخطاب مثل رثاء متمم بن نويرة لأخيه مالك» وقد قتل الاثنان في المعركة المذكورة، هذا مشرك وذلك يقاتل في سبيل الله. ويؤكد مندور حقيقة بارزة في النقد الأدبي وعلاقته بالتاريخ الأدبي، ويفرق بينهما، ويذكر أن النقد سابق للتاريخ، وهذه الحقيقة تؤكدها الدراسات الحديثة التي فرقت بين العلم والفن، وأن العلوم تأتي نتيجة للفن، وأنها تظهر كتلة واحدة، لم تغب هذه الحقيقة عن النقد العربي منذ بواكيره الأولى، فلو أخذنا اللغة والأدب والعلوم الإنسانية والعلوم التطبيقية، لوجدنا كل واحد منها يمثل كتلة واحدة، أصلها العلم فيما بعد، لكن الذوق النقدي سابق لكل ذلك، لكونه خلق مع الإنسان نفسه، كغريزة طبيعية، وليس مهارة مكتسبة. فتاريخ الفن الأدبي علم لا يخلو من الدراسة النقدية من خلال النص الموثق، وهذا ما قد نختلف مع الدكتور مندور حوله في الدراسات النقدية التاريخية، أو العكس، (التاريخية النقدية) فدراسات كبار العلماء في الفن الأدبي في أساسها تاريخية، لكنها تمزج بين العلم والذوق

الفني النقدي، وخاصة ما يتعلق منها بالنقد التطبيقي الذي يؤصل للفن من الناحيتين، التاريخية والنقدية[57]. ولكن ما كان يقصده مندور في مقولته هذه ما يتعلق بالدراسة التاريخية الخالصة المتعلقة بالتوثيق دون نقد النص والتطبيق عليه. أو دراسة النص بعيدا عن تاريخه ومنشأه، أي إهمال الزمان والمكان والتعامل مع النص وحدة منفردة. ويؤكد على أن التاريخ الأدبي غير النقد الأدبي، بقوله: «النقد في أدق معانيه هو، فن دراسة النصوص والتمييز بين الأساليب المختلفة» ويعتمد في تعريفه هذا على قول المستشرق الفرنسي (لانسون) الذي يقول «إن النقد روح كل دراسة أدبية إذا صح أن الأدب هو كل المؤلفات التي تكتب لكافة المثقفين لتثير لديهم بفضل خصائص صياغتها صورا خيالية أو انفعالات شعورية أو احساسات فنية»[58] وهذا صحيح من الناحية المنهجية العلمية، فلا يمكن أن تثار الرغبة في المؤرخ للأدب إلا بعد أن تثار المشاعر النقدية في دراسة الأدب دراسة تاريخية توثيقية، وهذا ما كنا نقصد به الدراسة التاريخية النقدية. وقد ركز الدكتور محمد مندور دراساته النقدية للمنهج النقدي عند العرب على ركيزتين هامتين، وهاتان الركيزتان لم تتوفرا عند العرب نظرا للظروف العامة والخاصة التي يعيشها العربي في صحرائه، وعيشته على الحياة الفطرية وما نتج عنها من إبداع فطري ظهر على السليقة البدوية الخالصة، على ضوء منهج خاص لكل واحد منهم، حسبما تمليه معطيات الحياة الفطرية المحيطة بالشاعر وقومه.

ويتلخص ذلك في نقطتين هامتين، عدم المنهج العام الذي يربط الشاعر بغيره، وعدم التعليل:

1 - عدم وجود منهج عام يتفق عليه الجميع، ويعتبر الخروج عليه من موجبات الخلل في البنية المنهجية. فوصف الناقة عند طرفة بن العبد العبدي لا يماثل في المنهج وصف الحصان عند إمريء القيس، والعكس صحيح، مع أن الغرض واحد في كل من الحالتين، فالمنهج

يحتاج إلى فكر متحضر مدرك للأشياء من منظور لمكون واحد متحد. وهذا لا يعيب الشعر البدوي بالقدر الذي يعطيه جرعة فنية أكثر من الشعر المؤدلج اليوم. ويرى مندور أن أجود الشعر أشده سذاجة. لكن ما يميز ذلك الشعر عدم منهجيته التي يرى مندور أيضا أن النقد المنهجي لا يكون إلا من رجل نما تفكيره فاستطاع أن يخضع ذوقه لنظر العقل، ولذا نمت المقولات المتوارثة عند العرب في كثير من المغالطات المرفوضة اليوم في ظل النقد المنهجي القائم على أسس من العلمية، تاركة الرأي الخاص المسرف في الغلو حسب الذوق الخاص، كقولهم (أشعر بيت قالته العرب، وأشعر الشعراء وغير ذلك) وهذا المفهوم اليوم يدل على أن هذا هو الغاية التي وصل إليها العقل، فلا مجال للإبداع بعده، أي نهاية العقم الفكري.

2 - عدم التعليل المفصل، لم يكن الشعر في عصر من العصور مهتم بالتفصيل الذي ظهر في الفنون الحديثة، كالرواية على سبيل المثال، حتى في شعر الوصف الذي ذكرنا بعضا من الشعراء الذين تميزوا فيه، والسبب الذي نظر فيه الدكتور مندور سبب أساسي في حياة الشعر البدوي، بل نقول في العقل البدوي، فالتعليل يحتاج إلى مبادئ عامة لم تكن قد تكونت عند العرب، فالنقد المستند إلى اللغة لم يكن قد أسس في ذلك الوقت. فهذه العدميات التي انتبه لها مندور في نقده ودراسته للنقد المنهجي الذي ظهر على أيدي علماء العرب فيما بعد القراءة والكتابة في القرن الثاني الهجري، الثامن الميلادي، وقد ذكرنا ابن سلام الذي توفي في القرن الثالث، ومن بعده ابن قتيبة المتوفى سنة 276 للهجرة، وابن قتيبة من أول النقاد العرب الذين جمعوا هذه الحصيلة الفنية من الشعر، ولو حاسبناه بمقاييس العصر لوجدناه لا يسير على منهج علمي حديث، لكنه وضع لنا أسس النقد المنهجي على طريقته هو وليس على

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الطريقة الفنية النقدية الحديثة، وملاحظة الدكتور مندور عليه أنه اهتم بالمنهج التاريخي، وقد تكلمنا في هذا الشأن في الصفحات الماضية وبينا الرأي فيها على أن المنهج التوثيقي هو المبدأ الذي يجب أن يؤصل لكل فن جديد، إذا أردنا أن نبني منهجاً علمياً، وقبل ذلك يكون النقد نقداً ذوقياً. فإذا أخذنا أحكام النابغة الذبياني في سوق عكاظ فسنجد أنها أحكام ذوقية عامة، يحددها الذوق والمزاج على غير منهج ولا تعليل. لكن ماذا نقول عن الذين جاءوا بعد ابن قتيبة؟ مثل ابن طباطبا، وقدامة بن جعفر، والقرطاجني. هل هؤلاء بقوا على المنهج التاريخي فقط، أم أنهم تعدوه إلى المنهج الجامع بين التاريخ للفن ونقده من خلال توثيقه؟ بالتأكيد أن هؤلاء اتخذوا منهجاً جديداً في نقد الشعر، لولا ابن سلام وابن قتيبة ما كان لمنهجهم أن ينجح، فهم الذين طوروا ما بدأه ابن سلام الذي انتقده ابن قتيبة، ولولا هذا النقد لما تجدد المنهج وساير علوم عصره.فالعملية عملية تسلسلية تدرجت من الذوق العام إلى التقعيد إلى النقد المستقر على علوم عصره، ونحن اليوم، على المنهج الحديث، حسب المدارس النقدية لنا الكثير من الملاحظات الفنية على مناهج هؤلاء القدامى. وهذا ما علق به الدكتور مندور في دراسته للنقد المنهجي عند العرب بقوله: «تاريخ ابن قتيبة قصص ونوادر وأخبار وحكايات، وأما محاولة جمع الشعراء في مدارس وفقا لمذاهبهم الفنية، وأما محاولة دراسة فنون الأدب كوحدات، وأما محاولة تتبع التيارات المختلفة فهذه الأشياء لم تخطر له على بال[59]. وقد يبدو للوهلة الأولى أن الدكتور مندور قد تحامل على المنهج النقدي عند ابن قتيبة، وقبله ابن سلام،لكن يقول بعكس ذلك، فهو يؤكد أن العرب مازالوا في حاجة إلى تركيز منهج نقدي فيما يتعلق بالتاريخ الفني للأدب العربي على منهج نقدي

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

صحيح. ونود القول، بأن النقد اليوم في العالم العربي قد استفاد فائدة كبيرة من المنهج النقدي الغربي بالقدر الذي يسمح بأن يكون نقدا منهجيا، لكنه ما يزال في حاجة إلى جمع المدارس الفنية في مدرسة عامة، من أول الشعر العربي إلى المدارس النثرية التي ظهرت بواكيرها في القرن العشرين الميلادي. وبجانب ذلك يؤكد الدكتور مندور على الدور النقدي الذي ظهر بعد مدرسة ابن سلام، وكذلك ابن قتيبة، على أن هاتين المدرستين فتحتا الباب على مصراعيه لنقد منهجي يقاس بحكم ظروف العصر، عند الجرجاني والآمدي، ومن جاء بعدهما. ويعلل الدكتور مندور سبب تأخر النقد المنهجي عند العرب بعدم وجود معارك حول المدارس الفنية والمذاهب الأدبية الجديدة كما هي في أوروبا، والتي نتج عنها مناهج نقدية حديثة، بينما أضاع النقاد العرب الوقت في تفضيل شاعر على آخر، وبالبديع عند فلان والجناس عند الآخر، وغير ذلك من الهامشيات.

ونود في ختام قراءتنا للنص النقدي عند الدكتور مندور - كما قرأنا النص النقدي عند طه حسين والعقاد - في حدود المسموح به من الزمن - أن الدكتور مندور قد أعطى الرؤية الفنية في دراسة النص النقدي، من الناحيتين، التاريخية والنقدية القائمة على البناء الفني للنص.

كما أن دراساته تتسم بالرزانة وعدم الإثارة، والاختلاف مع النص المنقود لا يشكل له شيئا من العنف، كما هو عند الدكتور طه حسين أو العقاد، كما هو واضح في هذه الدراسة. فهو يتسم بالهدوء النقدي ويناقش الفكرة من المنظور العلمي على الطريقة الأكاديمية.

كما أن مدرسته الأكاديمية قد حققت نتائج جيدة في مجال البحث العلمي، ومؤلفاته النقدية تعتبر من المصادر الأولى في العالم العربي.